

А.Е. МАХОВ

ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ

ТОМ 1



А.Е. МАХОВ



О РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ



ALEXANDER MAKHOV



SELECTED WORKS

IN 3 VOLUMES



VOLUME 1

ON RUSSIAN LITERATURE

TULA
AQUARIUS
2023



А.Е. МАХОВ



ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

В ТРЕХ ТОМАХ



ТОМ ПЕРВЫЙ

О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ТУЛА
АКВАРИУС
2023

ББК 83.3(0)
УДК 82.0, 808, 7.042
Б53

Махов А.Е. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 1. О русской литературе / Составление, общая редакция, предисловие О.Л. Довгий. — Тула: Аквариус, 2023. — 720 с., илл.

Редколлегия:

*д.ф.н. О.Л. Довгий (МГУ), д.ф.н. Д.П. Ивинский (МГУ),
д.ф.н. Н.И. Михайлова (Гос. музей А. С. Пушкина)*

Научные рецензенты:

д.ф. н. В.Л. Коровин (МГУ), д.ф.н. И.С. Юхнова (ННГУ)

*В оформлении обложки использована эмблема «Semper idem» из книги
«Эмблемы и символы», впервые изданной в Амстердаме в 1705 г. по указу Петра Первого
и переизданной А. Е. Маховым в 1995 г. (2-е изд. 2000).*

Александр Евгеньевич Махов (19.08.1959 – 29.11.2021) — крупнейший специалист в области истории западноевропейской культуры и литературы, автор книг по истории европейского романтизма, европейской поэтики, отношений слова и музыки, эмблематики, средневековой христианской демонологии. Его русистика известна гораздо меньше — поэтому первый том трёхтомника избранных сочинений составили исследования по истории русской литературы и журналистики первой трети XIX века: впервые публикуемые квалификационные работы (вступительное сочинение, написанное при поступлении на филфак МГУ в 1976 г., текст диплома «Своеобразие романтического мировосприятия в лирике А.С. Пушкина 1820-х годов», кандидатская диссертация «Журнал “Телескоп” и русская литература 1830-х годов»), статьи из энциклопедий, журналов и сборников, разделы из книги «12 зеркал Пушкина». Завершает том дополненный список печатных работ учёного. Эти материалы открывают новые грани научного мира А.Е. Махова и вносят серьёзные изменения в привычную картину русской литературы и журналистики золотого века. Издание предназначено как для специалистов в области истории русской литературы и журналистики, так и для широкого читателя.

Издание охраняется законом об авторском праве. Воспроизведение или размещение в сети интернет всей книги или любой ее части запрещается без разрешения составителя.

ISBN 978-5-6049370-6-8

© О. Довгий, составление, предисловие, 2023

Магический кристалл Александра Махова

Его «магический кристалл» капризен, своеволен...
(А. Е. Махов о Пушкине, 1985)

Пушкин – наше вечное зеркало...
(Из книги «12 зеркал Пушкина», 1999)

3

Эмблематический Лев¹, смотрящийся в зеркало на обложке, магический кристалл, Пушкин как наше зеркало... Лев² любил зеркальную метафорику — и эта книга видится мне как книга взаимных отражений Александра Махова и Александра Пушкина. И — шире: А.Е. Махова и русской литературы и журналистики золотого века.

«Незнакомый Махов» — так еще можно было назвать эти вступительные заметки к первому тому его избранных сочинений.

В гуманитарной среде Махов известен как специалист экстра-класса по истории европейского романтизма, эмблематике, отношениям слова и музыки; христианской демонологии, наконец.

Но русская литература — и Махов? Как теперь говорят — «не знаю, не слышал». Разве что студенты вспомнят, что по любому поводу, на самых разных курсах их профессор приводил стихи Пушкина.

Махов окончил русское отделение филфака МГУ. Постоянно жалел — что не зарубежное и не классическое. Это факт. Но если бы не было в его жизни русской кафедры — весь корпус его сочинений скорее всего был бы другим.

В этой книге опубликованы работы Махова — начиная со вступительного сочинения в МГУ. С одной стороны, это дает представление об эво-

¹ Это Лев из книги «Эмблемы и символы», с которой началась жизнь издательства Intrada.

² Чередование фамилии «Махов» с именем «Лев» не должно удивлять читателя после публикации книги «В ответ на лучшие дары»: Венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова. Тула: Аквариус, 2022, где имя Лев практически легитимизировано.

люции его взглядов и стиля; а с другой — позволяет убедиться в наличии определенных маховских констант (в тематике, в подходе, в синтаксисе, вплоть до любимых словесных оборотов и формул). И может возникнуть ощущение — что здесь работает пушкинская формула «каков я прежде был, таков и ныне я»³: мы имеем дело с расширением диапазона, с расширением материальной и аргументационной базы, а само «мировоззрение» (или «мировосприятие») остаются неизменными. Не случайно формула «всё во мне, и я во всём» прозвучала уже во вступительном сочинении. Врожденная космичность мышления видна во всех публикуемых работах.

Пушкин в этой книге — главный герой. Дух игры, комбинаторики, нарушения любых границ, союз «и», позволяющий сопоставить всё со всем, — всё это через Пушкина, с его помощью. В маховской пушкинистике сошлись все его будущие сквозные тематические и мотивные линии. Хотя почему будущие? Они всегда были. Эмблематика, музыка, европейский романтизм, риторика, демонология...

С Пушкина всё началось. С Пушкиным продолжалось. Имя Пушкина встречается и в книге, которую Махов не успел закончить.

Хронологически большинство публикуемых сочинений относятся к концу 20-го века. А в 21-м веке Махов очень редко писал специально о русской литературе. Она перешла в разряд аргументационного фонда, в новых статьях она проходила *как бы* (здесь это не слово-паразит!) фоном.

Лев любил формулу из письма Пушкина А. Бестужеву «нужно судить по законам им самим над собой признанными», относя ее не только к драматическому писателю. Составитель тома собрания сочинений вряд ли может быть назван художником. Но не считаться с «лица необщим выраженьем» публикуемого материала не получится. А материал может завести очень далеко.

В качестве диспозиционной основы подходящей показалась латинская триада *historia — argumentum — fabula*, о которой Лев и писал, и часто говорил в курсах лекций: «Триада исходит из отношения предмета повествования (вещи — *res*) к реальности: *historia* истинна и правдоподобна; *argumentum* фиктивен, но правдоподобен; *fabula* фиктивна и неправдоподобна»⁴.

В зависимости от близости публикуемых тестов к «реальности» я их и расположила.

О сочинениях, вошедших в книгу, нужно писать очень подробно: о каждом — именно как о части системы. Маховская поэтика должна подробно изучаться. Задача составителя — дать такую возможность. А вступление не должно быть длинным — ведь читатель «не читает предисловий».

Но даже в кратком вступлении нельзя не сказать о важнейшем свойстве маховской поэтики — о системе заглавий. Он умеет так назвать свои «корабли» — что им не страшен выход ни в какое открытое море.

Открывает книгу вступительное сочинение **«Природа в художественном мирозерцании А. Пушкина»**.

³ Напомним надпись к эмблеме на обложке: «Всегда тот же».

⁴ Махов А.Е. Европейская поэтика: темы и вариации // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2010. С. 10.

В 1976 году на филфак МГУ поступал золотой медалист, выпускник обычной московской школы. Ему нужно было «всего лишь» написать на пятёрку вступительное сочинение. Он написал не просто сочинение, за которое поставили отлично, а сочинение, о котором стали говорить, которое перепечатали, передавали из рук в руки, читали вслух. Это было сочинение — резко выходящее из ряда. Фактически эпитафия ко всему им в дальнейшем написанному.

Сочинение — о Пушкине. Пушкина Лев знал наизусть, мог «Пушкиным разговаривать», всегда удивлялся, «как Пушкин помнится». Если считать, что пушкинистом можно назвать человека, написавшего о Пушкине некоторое количество статей, то Махов вполне подходит под это определение даже и формально. Но судить о Махове формально нельзя. Уже из сочинения, написанного 16-летним юношей, видно, что в его арсенале от рождения волшебные инструменты — мёртвая вода анализа и живая вода синтеза: «Но Пушкин-философ и Пушкин-поэт, Пушкин-романтик и Пушкин-реалист связаны между собой неразрывно»⁵ [с. 16]. А заканчивается сочинение так: «И поэтому нам важно выразить то главное начало, которое воплощала природа в пушкинском творчестве. Это начало — начало вечного, всеобновляющего “этало́на” прекрасного, источник катарсиса, несущего душе просветление и очищение в победе вечной жизни над преходящей смертью». Жизнь вечна; смерть — преходяща. Об этом Лев будет писать всю жизнь.

Раздел **Historia** составили впервые публикуемые квалификационные работы (диплом, кандидатская диссертация) и энциклопедические статьи. Им по определению положено быть ближе всего к объективности.

Дипломное сочинение — тоже о Пушкине: «*Своеобразие романтического мировосприятия в лирике А. С. Пушкина 1820-х годов*». Пять студенческих лет отделяют автора сочинения о пушкинском «миросозерцании» от автора диплома о пушкинском же «мировосприятии». В обоих случаях в заглавии сложные слова с корнем «мир». Махов изучает мир Пушкина, в разных его проявлениях и отражениях. Но никогда этот мир не был для Махова замкнутым: «Нами использованы тексты не только русских, но и западноевропейских романтиков. Это вызвано следующим образом: исследователи, изучающие лирику Пушкина в ее отношении к романтизму, за критерий романтизма, порой прямо-таки за его “эталон”, принимают поэзию Любомудров или В. А. Жуковского. Однако и в случае Любомудров, и в случае В. А. Жуковского мы имеем дело с какой-то одной и к тому же весьма специфической формой романтизма. Понимание романтизма Пушкина неизбежно страдает от узости контекста, в котором он изучается. Поэтому мы сочли возможным при анализе образного строя и, в конечном итоге, мировосприятия в лирике Пушкина прибегать с неожиданным порой сопоставлениям, стремясь при этом показать, что многие явления поэтической системы пушкинской лирики имеют соответствия в творчестве западноевропейских романтиков» [с. 23].

Это уже голос будущего автора книг о европейском романтизме. «Узость контекста» удручала его во всём. Строчку Р. Фроста «Есть что-то,

⁵ Во вступлении работы Махова цит. по настоящему изданию с указанием страницы в квадратных скобках.

что не любит ограждений» он взял в заглавие статьи⁶. «Прибегать к неожиданным сопоставлениям» Махов будет во всех своих трудах.

И еще один ключевой принцип маховского стиля проявился в дипломе — взгляд с уровня «КАК»: на века сформулированный Эйхенбаумом принцип «как сделано» в основе всех его работ. «Общепризнанной особенностью романтического стиля, характерной и для пушкинской романтической лирики, является использование словесных лейтмотивов, слов-сигналов, повторяющихся из текста в текст метафор, заключающих в себе порой наиболее точные формулы романтического видения мира. Эта концентрация темы, мотива, а порой и смысла всего произведения в слове-сигнале, в метафоре или в краткой формуле, это, по выражению Г. А. Гуковского, “выделение слов как тем” позволяет нам видеть в анализе этих пронизывающих весь текст или целый ряд текстов “слов-образов” или “формул-образов” важнейший ключ к пониманию мировосприятия пушкинской романтической лирики. Поэтому одним из основных приемов нашей работы будет как раз поиск таких ключевых для романтического восприятия “слов-тем” или “формул-тем”» [с. 22].

Что же удивляться, что одним из постоянных собеседников Льва станет Курциус, с его *Toposforschung*? И что обманчивость мира станет ключевой темой эмблематики? Это анафорическое «и что» может продолжать ряд «чему не стоит удивляться у позднего Махова после прочтения диплома» до бесконечности.

Пушкин и романтизм никуда не уходят и из кандидатской диссертации «Журнал “Телескоп” и русская литература 1830-х годов», остаются центральными. Но произошёл поворот волшебного кристалла – и увиденные они уже иначе. И сами стали волшебными стёклами.

Важность оптической метафоры постоянно подчеркивается в диссертации: рама, панорама, калейдоскоп — да и сам «Телескоп», наконец, выступающий в роли зеркала, причудливо отражающего картину русской литературы и журналистики золотого века. И редактор журнала – который, по выражению Погодина, «противен своими оптическими возражениями» [с. 315].

«В литературной жизни России 1830-х годов он («Телескоп» — *О.Д.*) представляется своего рода перекрестком, на котором в разные моменты сходились пути едва ли не всех крупных литераторов того времени» [с. 151]. Собранный и введённый в научный оборот фактический материал — огромен. Одна найденная первая публикация «Леноры» Жуковского чего стоит. Вспоминается, как признанные «жуковскоеды» досадовали, что они проглядели, а никому тогда не известный аспирант нашёл. А систематизация, а осмысление этого материала! Неповторимое маховское балансирование между антитезой и *conciliatio*: детально, аргументированно разбирая стратегии литературной полемики, систему полемических приемов разных изданий, особенно подробно останавливаясь на многоликой пародии, Махов постоянно замечает, что они «не столь различны меж собой».

⁶ Махов А. Е. «Есть что-то, что не любит ограждений»: библейская доктрина границы и раннеромантический демонизм // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 29–89.

А совершенно новый — многомерный — портрет Надеждина! В журнальной полемике сложился образ «плута», «лукавого хитреца», беспринципного софиста, играющего двусмысленностями. «Этот образ... сохранил магию своего воздействия и в отношении некоторых историков литературы» [с. 153]. После публикации маховского исследования этими шаблонными формулами обходиться будет уже нельзя. Разумеется, ось Надеждин-Белинский одна из ключевых в работе. Но не Белинским единым. При описании «штата» «Телескопа» не забыт никто, в том числе и «самый незаметный» сотрудник, чья роль в журнале была очень велика, — Е. В. Сухово-Кобылина, возлюбленная Надеждина.

«Новизна», «гармония анализа и синтеза», etc. — малы здесь эти затёртые рецензионные слова.

Следующий раздел в части **Historia** — *энциклопедические статьи*.

Льва часто называют энциклопедически образованным ученым. Энциклопедия и на уровне RES всегда ощущалась им как родная сфера. Было два периода его службы в здании на Чистопрудном бульваре — первый раз в БСЭ, в редакции музыки, второй раз — в БРЭ, в роли шеф-редактора четырех гуманитарных редакций — искусства, театра, музыки, литературы.

Энциклопедический жанр (многими нелюбимый и мало кому подвластный) Махов чувствовал очень хорошо. Мир энциклопедии был предметом его постоянных раздумий. В 2013 г. он принял участие в круглом столе, посвященном будущему этого жанра: «Универсальная энциклопедия, великий проект европейской культуры Нового времени, жидилась на убеждении, что мир можно охватить: замкнуть в энциклопедическое “кольцо”. Вера в энциклопедию, в ее авторитет, фундаментальность и способность дать ответы на все вопросы невозможна без презумпции охватываемости — а эта презумпция, в свою очередь, предполагает определенные принципы энциклопедической работы. Систематизация, а также сокращающая, “аббревирующая” характеристика — к таким двум понятиям можно свести эти принципы»⁷.

Его постоянно приглашали писать в разные энциклопедии; не одну энциклопедию он сделал в качестве составителя и главного редактора (хотя далеко не во всех его имя идет первым). Написанные Львом энциклопедические статьи — по общему мнению — образцовые. Том русистики позволяет показать и эту львиную грань.

Первые энциклопедические статьи о русской литературе, представленные здесь, — тоже ранние: это статьи, написанные для биографического словаря «Русские писатели, 1800–1917» (Бушмакин, Вульф, Колошин, Лоцманов) и энциклопедии «Литературные термины и понятия» под ред. А. Н. Николюкина («Арзамас», «Беседа любителей русского слова»), «Вольное общество любителей российской словесности», «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств», «Дружеское

⁷ Махов А. Е. Современная энциклопедия: распад большой формы и расцвет малой // Материалы Круглого стола «Словари и Энциклопедии: эксперимент и традиция» в Институте мировой литературы им. А. М. Горького (ИМЛИ РАН), 22 апреля 2014. Электронный ресурс: <https://clck.ru/337Drb> (открытый).

литературное общество», «Зеленая лампа»). Сам собой прослеживается и хронологический принцип.

Легко заметить — что здесь нет никакого «уклона», никаких предпочтений. Просто картина русской литературы начала 19-го века. Но обратим внимание на статью «Вульф». Этот персонаж окажется сквозным для Льва. Мы прочитаем о нем и в следующих разделах книги.

В Argumentum — статьи, написанные в разные годы. Разные — в данном случае означает «ранние».

Многие статьи опубликованы в журнале «Русская речь». Стиль этого журнала узнаешь сразу: статьи невелики по объему — а потому в них категорически нельзя лить воду. Только конкретика, только живые примеры. Наверное, можно сказать о роли журнала «Русская речь» в формировании маховского стиля: полное отсутствие пустопорожних словопрений на общие темы и сверхнасыщенность примерами, лаконично и виртуозно откомментированными. Писать об этих статьях дело неблагодарное — их нужно читать. Просто снова и снова отметим: уже в заглавиях видно сопряжение, на первый взгляд, далековатых, а в львином мире — органически связанных сфер.

«О языке и стиле литературно-критических статей Н. А. Надеждина». Надеждин интересен Льву «как личность поразительной разносторонности: литературный критик и философ, лингвист и этнограф, историк религии и фольклорист», чей «смелый, можно сказать, экспериментальный подход к языку и стилю сразу бросается в глаза при знакомстве со статьями. Это касается и их лексического состава, в котором можно найти немало слов, не зафиксированных ни в одном словаре русского языка». «Очувствовать», «чужекрайный», «своеземный», «пустозвяк», «критика с грамматическим дозором» — Лев с явным наслаждением пишет о надеждинских словесных находках. И такого Надеждина история русской литературы и журналистики еще не знала.

«Метафоры корабля в русской поэзии 10–30-х годов XIX в.». Здесь речь о том — как рождается и как развивается в русской поэзии «своего рода романтический “миф” о превращении жизни в поток и души в корабль». Одна метафора (но очень любимая — морская, водная) — и сквозь нее весь мир европейского и русского романтизма. А.Н. Муравьев, А.И. Полежаев, Д.В. Давыдов, В.Г. Тепляков, А.А. Бестужев-Марлинский, А.И. Одоевский, В.И. Туманский, Д.П. Ознобишин, Эйхендорф, Байрон, Китс... И как венец — Пушкин.

«Музыкальный мир античных мифов и лирика Пушкина». Союз «и» сводит миры, без которых маховское творчество непредставимо: музыку и Пушкина.

«Игровое поведение в лицейской лирике А. С. Пушкина». Лицейская лирика Пушкина для Льва — это тоже пересечение миров: «совершенно уникальным представляется случай, когда игровое поведение ребенка находит глубокое выражение в профессиональном высокохудожественном творчестве, связанном с русской и европейской литературными традициями» [с. 371]. Снова Пушкин, причем ранний, — ключ к разным мирам: игры, русской и европейской литератур. Ранний Пушкин — и «ранний» Махов.

«“Магический кристалл” А.С. Пушкина и “Волшебный хрусталеk” Н.М. Коншина». В давний спор о том, что такое таинственный «магический кристалл», Лев вводит нового игрока. «Его <Пушкина. — О.Д.> “магический кристалл” капризен, своеволен, он не “срабатывает” так быстро, автоматически», — замечает Лев. Трудно удержаться и не увидеть здесь автопортрет. В сущности весь маховский научный космос и создан благодаря его личному магическому кристаллу. ТАК не умеет видеть больше никто.

«Эолова арфа: вещь и поэтический миф». Снова сводятся RES и VERBA — слова и вещи, жизнь и поэзия: «Действительно, романтический мистицизм нуждался в собственной “религиозной утвари” — чем же плох музыкальный ящик, издававший при сильном ветре бессвязные фантастические звуки? И вот “слиявшиеся тени” в своем посмертном обряде слетают — как к храму — к эоловой арфе» [с. 384]. Эолова арфа — и религиозная утварь, и храм. Заглавие последней львиной книги — «Реальность романтизма» — уже ждет своего часа.

«Последний труд Веселовского». Это предисловие к нашему переизданию 1999 года очень важной для Льва книги, которая тоже пройдет через всю его жизнь. В этой статье сойдутся и формулы, и метафоры, и словесные лейтмотивы.

«Чтобы понять, как именно у Веселовского личность находит себя в формуле, нам следует остановиться на названии книги и на заложенном в нем противопоставлении — до сих пор мало осознанном. Одна из главных тем — формула и личность.

Поэзия Жуковского трактована здесь вполне в русле исторической поэтики, как совокупность формул и мотивов... В центре этой книги — проблема соотношения личности и литературных формул, посредством которых личность выстраивает себя как целостность... Что же касается личности Жуковского, то ее взаимоотношения с “формулами” предстают как вполне идиллические: Жуковский полностью обретает себя как личность в литературных “формулах” и “шаблонах”... Его собственные формулы обязывали его, как волшебника его заклинания, и в жизни, и в поэзии: вне их он как будто не находил выражения для новых споров чувства» [с. 387]. «Веселовский не выносит ему приговора, а ставит нас перед весьма тонкой коллизией: Жуковский ничего не смог поделать с реальностью (не смог ее “отразить”) — или реальность ничего не смогла сделать с Жуковским, не смогла “изменить его”, разрушить его личность? Чей же это крах: поэта, не сумевшего “передать новое содержание жизни”, — или жизни, не сумевшей изменить поэта?» [с. 391] — так заканчивается статья. А Веселовский остался для Махова загадкой. Вопрос о том, оставил ли он в последние годы историческую поэтику или все-таки продолжал ее в этих последних работах — неким неожиданным образом, остается открытым: «Самый великий русский филолог унес свой замысел в могилу на Новодевичьем кладбище в Санкт-Петербурге» — так заканчивал Махов свои лекции о Веселовском.

«Перевод-присвоение: чужое слово “инкогнито”». И здесь один из главных героев — Пушкин. А один из главных вопросов — «Как же сделано пушкинское свое-чужое слово?» Чтобы ответить на него, Махову, как всегда, нужен широкий контекст русского и европейского романтизма.

«*Это веселое имя: Хвостов*». Это самая лучшая статья о поэтике графа Хвостова на все времена. Собственно, в ней Махов тему хвостовской поэтики открыл — здесь же и закрыл. Всё написанное о поэтике Хвостова потом — кружение вокруг увиденного в этой статье.

«*Какой-то демон обладал моими играми...*»: *Пушкин и традиции христианской демонологии*. И снова Пушкинская цитата в заглавии. Снова двунаправленное определение; снова союз «и». На это раз он связывает Пушкина со средневековой христианской демонологией, увиденной сквозь призму игры.

«*Державинская теория лирики в европейском контексте*». Державинский трактат рассмотрен как реплика в обсуждении лирики европейскими поэтологами Ш. Баттё, И.Г. Гердером, И.Г. Зильцером и другими теоретиками. «Но была ли эта реплика запоздалой, малозначительной или все-таки оригинальной?» — такой вопрос ставит Махов в самом начале статьи. Наверное, эту статью нужно было бы поместить в следующем томе, где будут статьи по поэтике. Но — пусть она будет здесь.

«*Камень и текст: надгробие как система смыслов*». Это даже не статья. Это текст устного доклада на конференции «Исследования танатологических практик и верований: представления, места, практики» 6 сентября 2018 в Малом зале ИЭА РАН. Читательность кладбища. Надгробие — дом, сложенный из смыслов. И снова уровень КАК: как сделана эта система? Текстовые приемы, прежде всего — сложная система обращений, пронизывающих собой надгробные надписи. Наверное, книга «Поэтика кладбища», для которой мы много лет собирали материал во время прогулок по российским и европейским кладбищам, сначала списывая, затем фотографируя надгробные надписи, была бы не самой стандартной. Но на нее никогда не хватало времени. Лев всегда шутил: «Мы напишем ее — когда будем там». Так совпало — что фрагмент из этой так (или пока) не написанной книги завершает раздел **Argumentum**.

И задает тон следующей части тома — **Fabula**, включающей сочинения, наиболее далекие от правдоподобия, отмеченные особым полетом творческой фантазии. Здесь центр — «12 зеркал Пушкина».

Статьи из книги «12 зеркал Пушкина».

Интервью корреспонденту «Новой газеты»⁸.

Была такая книга, была — хотя сегодня о ней мало кто помнит. Вышла в начале 1999. Наверное, это было слишком рано. Мы не подгадывали к юбилею — так сложилось само. В том, что «12 зеркал» попали в юбилейную волну, есть и плюсы, и минусы. Она прошла фактически незамеченной критикой, но читатель ее принял. Товароведы подтверждали, что из магазинов она была в основном украдена: брали посмотреть одним глазком — да и забывали вернуть на полку.

Сначала у этой книги был один автор. И была она по размеру больше «Войны и мира». Но в августе 1998 грянул дефолт — и объем книги стал важен вполне материально. Махов совершил очередной «львиный

⁸ Махов А.Е. Интервью для «Общей газеты» о «12 зеркалах Пушкина». Беседовала Н. Иванова-Гладильщикова. 1999.

прыжок» (он сам так называл свои внезапные молниеносные действия): провел две комбинаторные операции — убавления (отсек все лишнее, вроде куспидных персонажей и тех, чья дата рождения не известна) и замены (написал новые портреты многих персонажей — причем самых, что ни на есть, ключевых: Батюшков, Баратынский, Карамзин, Гоголь). Эти главы (где бóльшая часть текста — маховская), я и предлагаю читателю. В них снова новый Махов — Махов, освоивший терминологию Астролога настолько, что может пародийно-иронически с нею играть. В книге много иллюстраций, данных по принципу соположения: портрет персонажа, выполненный каким-то известным художником — и Пушкиным.

Стиль библиографического описания я не стала менять. Все элементы на месте. А способ их организации позволяет судить о библиографической «моде» времени написания и о маховских оформительских предпочтениях. Отказываться от «библиографического ретро» нет никаких причин. Единственная перемена, которую я себе позволила, — перевод сносок из концовки в постраничные. В остальных маховских статьях я сохраняла стиль оформления — что позволяет заметить разность в требованиях журналов. Не секрет, что Лев не любил возиться с оформительскими монстрами. Но самые строгие редакторы признавали, что и с технической стороны маховские статьи безупречны.

«Пётр и Пушкин: типология судьбы». Это фактически тоже глава из «12 зеркал» — но преобразованная в статью.

«Опасение верности. Алексей Николаевич Вульф на rendez-vous».

Алексей Вульф — сквозной персонаж: в книге три маховских статьи о нем. Две озаглавлены просто «А. Н. Вульф» (в энциклопедии и в «12 зеркалах Пушкина»), зато третья, написанная для журнала «Апокриф», имеет парадоксально-провокационное заглавие, вполне подходящее для статьи, завершающей книгу. Заглавие — по которому невозможно угадать содержание (точнее, не содержание, а фокус), но прочесть хочется непременно.

В конце книги дан полный список маховских публикаций. Казалось бы — зачем? Ведь только что вышел венок к 63-му дню рождения «В ответ на лучшие дары», где этот список опубликован⁹. Но за этот год список пополнился новыми статьями и книгами — поэтому пусть будет еще раз, обновленный.

Махов позволял себе роскошь никогда не писать о том, что ему неинтересно, что он не любит. Писать для него было удовольствием. Наверное, не в последнюю очередь этим объясняется удовольствие от чтения его текстов.

Зачем я публикую все эти работы?

Безусловно — в первую очередь, ради памяти Льва.

Имени Махова нет ни в одном списке рекомендуемых работ по русской литературе. И тем более — по истории русской журналистики. То, что он в этих «списках не значится», — досадная ошибка. Ее нужно исправить.

А еще эта публикация изменит наши представления о русской литературе и журналистике золотого века. Маховский «магический кристалл» по-

⁹ Список публикаций А. Е. Махова // «В ответ на лучшие дары»: Венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова. Тула: Аквариус, 2022. С. 545–585.

зволит нам увидеть то, что не дали увидеть «кристаллы» других ученых. Наш Пушкин — разный. Пусть и «маховскому Пушкину» настанет свой черёд.

Для Льва топики памяти была очень важна. Он любил приводить в пример жен, издавших собрания сочинений своих мужей. За этими словами читалось желание — чтобы и его сочинения были собраны и изданы.

Этот том – пусть и совершенно не академический — начало такого издания.

Наталья Ивановна Михайлова часто спрашивала: «Олечка и Саша, что вы положите на алтарь Пушкина к юбилею 2024 года?».

Вот — кладу этот том. От нас обоих.

Моя благодарность всем, кто помогал при подготовке этой книги: членам редколлегии Наталье Ивановне Михайловой и Дмитрию Павловичу Ивинскому, рецензентам Ирине Сергеевне Юхновой и Владимиру Леонидовичу Коровину, романисту Ольге Анатольевне Кулагиной; сотрудникам библиотек — Нине Васильевне Кулаковой (отдел диссертаций Фундаментальной библиотеки МГУ), Наталье Петровне Каргиной (архив МГУ); моим неизменным помощникам, сотрудникам издательства и типографии «Аквариус» – автору макета Светлане Крушиной, корректору — Марии Кедровой, коммерческому директору Любови Геннадьевне Барымовой.

Природа в художественном мирозерцании А. Пушкина¹

Мирозерцанию любого большого и тонкого поэта свойственно особое качество, которое мы определили бы как некий своеобразный «эстетизм». Восприятие мира во всех его проявлениях, даже если речь идет о событиях большого трагизма, у поэта всегда сопряжено с любованием внешней, «физической» красотой проявления того или иного чувства, порыва, мысли. И тогда, даже сосредоточив свой ум на печальном созерцании смерти, скорби человеческой, поэт невольно растворяет горечь своих дум в ослепительной, победной гармонии красок и пластических форм мира. В этом столкновении преходящей человеческой скорби с сознанием вечной красоты вселенной в неисчерпаемом богатстве ее форм рождается то, что, может быть, наиболее ценно в искусстве — моменты катарсиса, примирения со смертью и просветления души, или, по словам Чичерина о Моцарте, «преодоления скорби без отрицания последней».

Источником этого начала вечной красоты, противостоящей началу смертного и суетного, несущего горе и страдания, и является для Пушкина природа.

Уже в своих ранних «Воспоминаниях в Царском Селе» Пушкин с большим мастерством вводит в ткань эпического повествования тонко написанный вечерний пейзаж. Но в этой оде пейзаж — пока только дань традициям классицизма, подражание державинскому «Водопаду». Он служит лишь для «барочного» оформления стихотворения, придает ему особую пышность и торжественность, одновременно вводя читателя в круг образов оды.

Зато уже в ранней романтической лирике поэта природа буквально «врывается» в эмоциональную стихию повествования-исповеди как об-

¹ Письменная работа А. Е. Махова, поступающего на филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, специальность «русский язык и литература», 1976 г. Архив МГУ имени М. В. Ломоносова. Ф. № 8, опись 5 л., ед. хр. 5400, кор. 37.

раз, почти равноправный по отношению к образу самого лирического героя. В одной из элегий природа трактуется поэтом едва ли не как «сочувственный слушатель», внимающий исповеди лирического героя:

Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...
Шуми, шуми, послушное ветрило...
Волнуйся подо мной, могучий океан...

Впервые возникающий здесь образ морской стихии в дальнейшем сыграет огромную роль в романтической лирике поэта, воплощая символически дорогое для Пушкина начало свободы («Прощай, свободная стихия!»).

Если в ряде элегий «свободная стихия» моря, природы противопоставляется стихии другой, «несвободной», стихии любви, господство которой над душой поэта мучительно для него, то в других случаях природа выступает в качестве образа, несущего в себе то чувство «гармонии с собой и с миром», которое воцаряется в душе поэта вместе с чувством любви:

На холмах Грузии лежит ночная мгла,
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко: печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою...

14

Разным трактовкам чувства любви соответствуют разные образы и состояния природы; но всегда в любовной лирике Пушкина природа выступает не как «пейзаж», но как художественная идея; не просто как зрительный образ, но и как образ эмоциональный, как своего рода «эталон», относительно которого измеряется глубина и сила чувства самого лирического героя.

Лишь в творчестве Пушкина-реалиста исчезает эта «подчиненность» образов природы эмоциональному состоянию поэта. В «Евгении Онегине» зарисовки природы представляют собой просто серию бытовых картин, в поздней реалистической лирике поэта образы природы и душевное состояние поэта не сливаются в единый «эмоциональный комплекс», но, напротив, природа зачастую изображается как нечто чуждое душевному настрою лирического героя, вызывающее антипатию с его стороны. Это соответствует самому характеру реалистического творчества: жизнь, реальность вторгается в сознание поэта, заглушая порой высокий строй мыслей мелочностью повседневных забот, скукой однообразных пейзажей.

Но именно в лирике зрелой поры в полной мере выразилось пантеистическое философское миросозерцание поэта, связанное с идеей вечного обновления, воскрешения природы. В стансах «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» поэт растворяет мотивы личной скорби, предчувствия неминуемого конца в идее вечной, всеобновляющейся жизни природы, достигая тем самым того момента катарсиса, примирения со смертью и оправдания ее во имя дальнейшей жизни мира:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять!

В этом стихотворении слово «природа» имеет самое широкое, всё-обобщающее значение: «природа» — это не только весь мир во всем многообразии его форм, какие только сменяли или сменят друг друга. Стихотворение это является «зародышем» всей русской «натурфилософской» лирики, от Баратынского до Заболоцкого. Идея «все во мне, и я во всем», стремление к растворению в себе личного, преходящего и выделению, выявлению общего, вечного, осознание себя «с точки зрения вечности» как частичку бытия, которой дано, однако, «все объять», — словом, все темы русской философской лирики есть в пушкинских стансах.

В стихотворении «Вновь я посетил...» та же тема трактуется по-иному. И здесь природа становится символом вечного обновления, вечной победы жизни над смертью:

...Где некогда все было пусто, голо,
теперь младая роща разрослась...

Однако тут поэт выражает веру и в сохранение памяти о себе, словно видя в жизни природы отражение своей участи: молодые деревья, принявшие форму и вид своих предков, доносят бессознательно до новых поколений память о поколениях предыдущих. В самой смерти для поэта заложена идея приобщения к «всеобщему круговороту» жизни природы; растворение в смерти сладостно, ибо оно заглушает голос личного, вторгает душу в величественный сон бессознательности, сон, освященный самим духом природы и ее вековой мудростью:

...Стоит высокий дуб над важными гробами,
Колелясь и шумя...

Эти строки из позднего пушкинского стихотворения, предвосхищающие конец лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...», выражают ту же идею: в смерти — отдых, успокоение, в смерти же достигается и подлинная гармония с природой, с ее бессознательной жизнью.

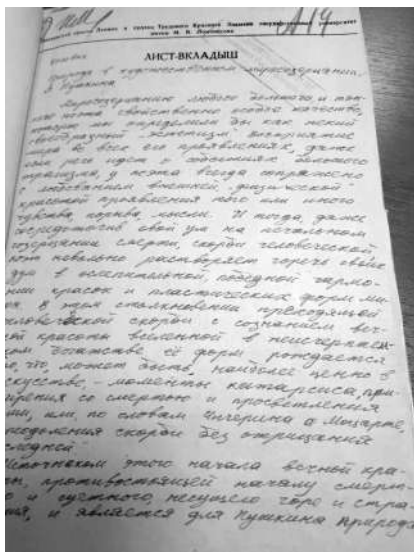
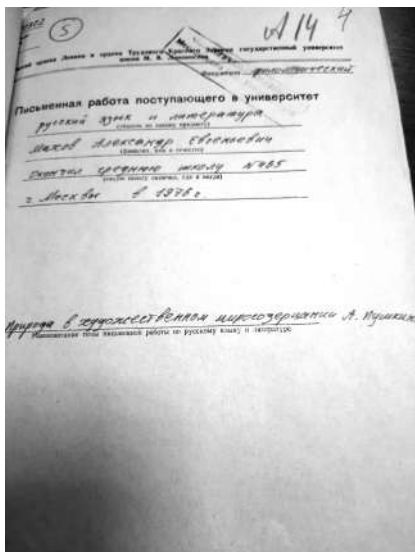
Поздняя лирика Пушкина — вершина его философской мысли, вершина его пантеизма. Из «двух смертей» человека, смерти физической и смерти памяти о нем, Пушкин решительно отвергает вторую и мудро оправдывает первую. Дух природы, ее бессознательная мудрость были удивительно верно угаданы поэтом.

Для Пушкина-философа природа — тот идеал «гармонии с миром и с самим собой», к которому он стремится приобщиться; для Пушкина-поэта природа — выразительнейший образ, способный символически выразить любое эмоциональное состояние, и в то же время природа для Пушкина-поэта — объект реальной действительности, «существующий вне зависимости от сознания» поэта-реалиста и находящий отражение

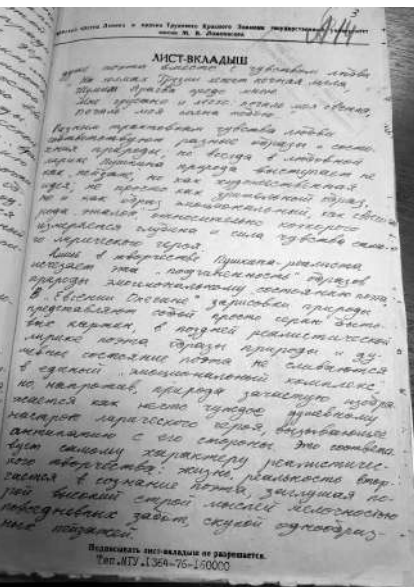
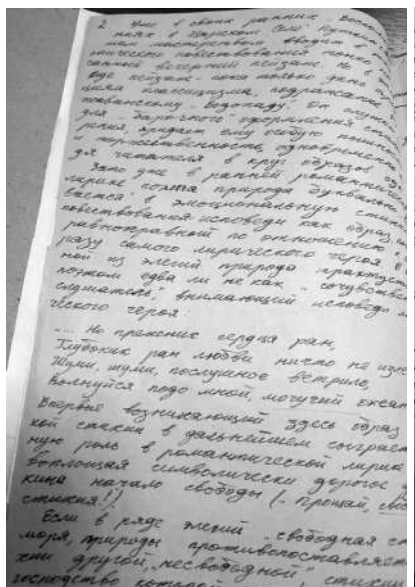
в его творчестве как важная часть русской жизни. Но Пушкин-философ и Пушкин-поэт, Пушкин-романтик и Пушкин-реалист связаны между собой неразрывно. И поэтому нам важно выразить то главное начало, которое воплощала природа в пушкинском творчестве. Это начало — начало вечного, всеобновляющего «эталона» прекрасного, источник катарсиса, несущего душе просветление и очищение в победе вечной жизни над преходящей смертью.

Рецензия.

Глубоко, оригинально, самостоятельно раскрывается тема. Автор подходит к пушкинским пейзажным картинам с разных точек зрения: он показывает их как воплощение разных эмоциональных состояний, и как выражение окружающей поэта действительности, и как символ высоких романтических порывов, мятежных начал и носителей философской идеи вечного обновления жизни. Вместе с тем в отношении к пушкинской пейзажной лирике автор глубоко историчен, четко проводя грань между Пушкиным-романтиком и Пушкиным-реалистом. Работа написана живо, образно, экспрессивно, отличается безукоризненной грамотностью, глубоким и осмысленным знанием литературного материала.



17



HISTORIA

Своеобразие романтического мировосприятия в лирике А. С. Пушкина 1820-х годов¹

ВСТУПЛЕНИЕ²

21

Тема настоящей работы — своеобразие романтического мировосприятия в лирике Пушкина.

Вполне очевидно, что романтизм — это особая эпоха в художественном постижении действительности, создавшая свою собственную, неповторимо-своеобразную картину мира. В литературоведении и истории культуры давно уже говорят не только о романтическом методе и стиле художественных произведений романтиков, но и об отраженном в них «романтическом сознании», «романтической душе», «романтическом человеке» с его особым, своеобразным виденьем мира. Цель нашей работы как раз в том и состоит, чтобы показать, с какой степенью полноты это особое романтическое виденье нашло отражение в поэзии Пушкина, в чем специфика именно пушкинского воплощения романтического мировосприятия.

Романтизм создал весьма разветвленную систему идей и представлений о мире, отнюдь не лишенную внутренних противоречий. При рассмо-

¹ Дипломное сочинение А. Е. Махова. М.: МГУ, 1981. Научный руководитель — А. А. Смирнов.

² А. Е. Махов написал к публикации диплома на сайте intrada-books.ru вот такую преамбулу: «Несмотря на скромность достоинств, эта дипломная работа уже четверть века живет весьма бурной жизнью на кафедре, где была защищена в 1981 году, служа неиссякаемым источником вдохновения для некоего “пушкиниста”. Даже не слишком ловкий плагиатор легко мог бы превзойти наивный подлинник, однако этого не произошло, а поэтому мы и решаемся предать текст огласке в надежде положить конец бесконечным шутовским вариациям на первоначальную неприязнительную тему». Я не ставлю своей целью раздувать давний пожар — потому не даю имени этого пушкиниста. Кому надо — знает. Sapienti sat.

трени романтического мировосприятия нам пришлось выбрать лишь несколько основных направлений и моментов, в которых его специфика проявилась, на наш взгляд, особенно ярко.

В соответствии с этими основными аспектами мировосприятия, в которых наиболее рельефно выявляется своеобразие романтического сознания, сформулированы и основные задачи нашей работы: рассмотрение конфликта романтического «я» пушкинской лирики и общества, перерастающего в трагическое противостояние романтического «я» и всего остального мира; анализ романтических представлений о ценности, об идеале, отразившихся в пушкинской лирике; рассмотрение вопроса об основных формах поведения романтического героя пушкинской лирики, о том, как романтическое «я» само представляет свое место и роль в мире; и, наконец, в последней главе рассматривается специфика романтических представлений о природе в лирике Пушкина, анализируется образ стихии как центральный в романтическом понимании природы, а также выявляются некоторые специфические черты романтической организации поэтического пространства, нашедшие выражение и в лирике Пушкина.

Совершенно необходимой частью анализа мировосприятия представляется нам анализ образного строя пушкинской лирики. Общепризнанной особенностью романтического стиля, характерной и для пушкинской романтической лирики, является использование словесных лейтмотивов, слов-сигналов, повторяющихся из текста в текст метафор, заключающих в себе порой наиболее точные формулы романтического видения мира. Эта концентрация темы, мотива, а порой и смысла всего произведения в слове-сигнале, в метафоре или в краткой формуле, это, по выражению Г. А. Гуковского, «выделение слов как тем»³ позволяет нам видеть в анализе этих пронизывающих весь текст или целый ряд текстов «слов-образов» или «формул-образов» важнейший ключ к пониманию мировосприятия пушкинской романтической лирики.

Поэтому одним из основных приемов нашей работы будет как раз поиск таких ключевых для романтического восприятия «слов-тем» или «формул-тем».

Этот подход сказался и на отборе привлекаемого материала. Нас будут интересовать пушкинские романтические стихотворения преимущественно 20-х годов, начиная от «южных» элегий и кончая «кавказским» циклом 1829 года. Привлекаются также и некоторые более ранние стихотворения, а также некоторые образные стихотворения, созданные в 30-х годах, в которых романтическая образная система тоже имеет свою судьбу.

В нашей работе мы рассматриваем стихотворения, несущие на себе следы романтического образного строя, и в то же время в стороне остаются созданные в романтический период, но восходящие иному, библейскому либо восточному образному строю (явление романтического локального колорита в нашей работе не рассматривается), такие, как «Пророк» или «Подражания Корану», а также стихотворения-декларации, интересные не столько в образном, сколько в проблемно-идеологическом плане («Поэт и толпа»).

³ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 66.

В работе имеется и сопоставительный аспект. Нами использованы тексты не только русских, но и западноевропейских романтиков. Это вызвано следующим соображением: исследователи, изучающие лирику Пушкина в ее отношении к романтизму, за критерий романтизма, порой прямо-таки за его «эталон», принимают поэзию Любомудров или В. А. Жуковского. Однако и в случае Любомудров, и в случае В. А. Жуковского мы имеем дело с какой-то одной и к тому же весьма специфической формой романтизма. Понимание романтизма Пушкина неизбежно страдает от узости контекста, в котором он изучается. Поэтому мы сочли возможным при анализе образного строя и, в конечном итоге, мировосприятия в лирике Пушкина прибегать к неожиданным порой сопоставлениям, стремясь при этом показать, что многие явления поэтической системы пушкинской лирики имеют соответствия в творчестве западноевропейских романтиков.

В настоящее время все более и более обостряется интерес к созданной романтизмом картине мира. «Мир — это одухотворенное целое» — вот основной принцип романтического мировосприятия.

«Мир — это организм, в котором все взаимосвязано, целое оказывает удивительное действие на ту или иную его часть и наоборот — части на целое»⁴, — пишет выдающаяся немецкая писательница и исследовательница немецкого романтизма Р. Хух в своей работе о романтизме, стремясь определить своеобразие романтического виденья мира. Однако для более подробного и дифференцированного описания этой созданной романтизмом картины мира необходим анализ романтической образности, и не случайно в последнее время и у нас, и за рубежом все больше и больше статей и монографий посвящается этой проблеме (см. библиографию).

Мы думаем, что в свете проявляемого современным литературоведением повышенного интереса к проблемам романтического творчества задача подробного анализа романтического мировосприятия в лирике Пушкина представляется в высшей степени актуальной и своевременной.

ГЛАВА I.

ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА

Вопрос о своеобразии романтизма пушкинских произведений 1820-х годов был поставлен уже современной А. С. Пушкину литературной критикой.

Публикация каждого нового произведения Пушкина вызывала бурные споры критиков и читателей; особенно показательны в этом смысле полемика о «Руслане и Людмиле» в 1820 году, а также полемика о романтизме между П. А. Вяземским и М. А. Дмитриевым, произошедшая в 1824 году по поводу публикации «Бахчисарайского фонтана». В статье М. А. Дмитриева, опубликованной в восьмом номере «Вестника Европы», делается одна из первых попыток определить сущность и своеобразие «новой школы». Дмитриев отмечает три ее основных признака: «соеди-

⁴ Huch R. Die Romantik. Tübingen, 1951. S. 398.

нение быстроты рассказа с неподвижностью действия...», «соединение пылкости страстей с холодностью характеров»; «что же касается стиля, то новость выражений новой школы состоит не столько в словах, сколько в несомненном соединении оных»⁵.

Осмысление пушкинского творческого наследия в критике первой половины XIX века достигает своей вершины в статьях В. Г. Белинского «Сочинения Александра Пушкина», публикуемых в «Отечественных записках» с 1843 по 1846 год. Однако подход Белинского к лирическому творчеству Пушкина ясно показывает, до какой степени потеряли к этому времени актуальность былые споры о романтизме. Если в разделах, посвященных Батюшкову и Жуковскому, Белинский много рассуждает о романтизме, дает свое историко-культурное толкование этого понятия, то в пятой статье, посвященной собственно лирическим произведениям Пушкина, в поле зрения Белинского попадают совсем иные проблемы, нежели проблемы романтизма. Белинский говорит о пафосе поэзии Пушкина, ее гуманности, народности, об артистичности ее формы, но совершенно не касается вопроса о романтизме Пушкина. Белинский, видимо, не изменил своего мнения, высказанного им еще в статье «Русская литература в 1841 году», где он заявляет: «Трудно было бы определить общее направление поэзии Пушкина; но можно сказать утвердительно, что имя романтика навязано на него не совсем впадет... Характер чисто романтической поэзии всегда более или менее односторонний и исключительный. Поэзия Пушкина — самый разнообразный мир, где примирены самые разнообразные и противоречивые элементы...»⁶.

Здесь, как нам кажется, проявилась своего рода реакция на слишком бурный интерес к романтизму, проявленный критикой 20-х годов, и реакция эта сказывается еще весьма долго: обсуждение творчества Пушкина в критике 2-й половины века происходило в связи с новыми актуальными проблемами, по сравнению с которыми споры о романтизме казались безнадежно устаревшими и потерявшими интерес. И в обсуждении издания Пушкина П. В. Анненковым, обсуждении, участие в котором приняли участие А. В. Дружинин, А. А. Григорьев, М. Н. Катков, Н. А. Добролюбов, А. В. Станкевич, и в статьях о Пушкине Н. Г. Чернышевского, и в литературоведческих изысканиях о Пушкине П. В. Анненкова, А. И. Незеленова, Б. В. Никольского, Н. О. Лернера и других пушкинистов проблема романтизма Пушкина остается в тени. Однако надо отметить, что в пушкинистике конца XIX века весьма бурно развивается линия сравнительно-исторических исследований, разрабатывающих тему «Пушкин и Запад», что имело большое значение и для изучения пушкинского романтизма.

В дореволюционном пушкиноведении, а также в пушкинистике 20-х годов XX века изучение пушкинских романтических произведений идет в основном в русле поиска влияний на Пушкина различных западноевропейских романтиков.

Нельзя отрицать, что и на этом пути было сделано немало ценных наблюдений (например, в статье Н. П. Дашкевича «Отголоски увлечения

⁵ «Вестник Европы», 1824, апрель, № 8. С. 276–278.

⁶ Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. М., 1979. С. 309–310.

Байроном в поэзии Пушкина»⁷, в многочисленных статьях Н. В. Яковлева, посвященных влиянию на Пушкина английских романтиков).

Однако весьма часто это увлечение поиском влияний и заимствований приводило к ложным выводам. Так, Н. Ф. Сумцов находит для стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» совершенно невозможный источник у В. Вордсворта⁸, В. В. Сиповский в «Кавказском пленнике» усматривает повторение сюжетной ситуации «Аталы» Шатобриана⁹. На неправомерность этого сопоставления указывали А. Бем¹⁰ и В. М. Жирмунский¹¹.

Доказательством плодотворности сравнительно-исторического метода в изучении романтизма Пушкина и одновременно вершинным его достижением в пушкинистике 20-х годов явилась книга В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», изданная в 1924 году. Однако исследование ведется в ней исключительно на материале «южных» поэм, вопрос об отношении к поэзии Байрона романтической лирики Пушкина автором совсем не освещается.

Характерную для дореволюционного пушкиноведения концепцию романтизма Пушкина содержит статья В. В. Сиповского «Пушкин и романтизм». Романтизм определен в этой статье как творческий метод, основным принципом которого является индивидуализация.

Если основной задачей классицизма было отображение общечеловеческого, а основной задачей реализма отображение типического, то романтизм, по мнению Сиповского, занял срединное положение, сделав своим принципом отображение индивидуального. Нетрудно заметить, что в основе схемы Сиповского лежит гегелевская триада; «общее — единичное — особенное». Руководствуясь своей схемой, Сиповский пытается проследить в творчестве Пушкина линию «индивидуализма», выдавая ее за критерий романтического мировосприятия. О лицейской лирике Пушкина Сиповский пишет: «В первый период своего творчества Пушкин очень часто обращается к автохарактеристике, нет другого русского поэта, который бы так много говорил о себе...»¹², по мнению Сиповского, «это несомненный признак того индивидуализма, который был в духе этой романтической эпохи»¹³.

С 1817 года мировосприятие Пушкина меняется, но опять-таки в основе его Сиповский видит индивидуализм: «мучительное ощущение горя от ума, трагизм непримиримого конфликта с толпой, упорное бегство от людей»¹⁴. В концепции Сиповского все творчество Пушкина оказывается пронизанным индивидуализмом и, следовательно, романтическим:

⁷ Дашкевич Н. П. Отголоски увлечения Байроном в поэзии Пушкина // Пушкин. Собр. соч. Т. II. СПб., 1908. С. 424–450. (Б-ка великих писателей под ред. С. А. Венгерова).

⁸ Сумцов Н. Ф. Исследование о поэзии А. С. Пушкина. Харьков, 1900. С. 233.

⁹ Сиповский В. Пушкин. Жизнь и творчество. СПб., 1907. С. 477–518.

¹⁰ Бем А. К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина // Пушкин и его современники. 1911. Вып. 15. СПб., 1911. С. 146–163.

¹¹ Жирмунский В. Вокруг «Кавказского пленника» Пушкина // Литературная мысль. Вып. II. Пг., 1923. С. 110–129.

¹² Пушкин и его современники. Т. VI. Вып. 23–24. Пг., 1916. С. 241.

¹³ Там же. С. 241.

¹⁴ Там же. С. 259.

«Пушкин в своем творчестве осуществил все виды и все существенные черты романтизма»¹⁵. Основной недостаток концепции Сиповского, на наш взгляд, состоит в подмене тезиса: индивидуализм далеко не всегда является признаком романтизма и, даже являясь таковым, ни в какой мере не исчерпывает многообразия и богатства романтического мировосприятия.

Из дореволюционных работ по романтизму, в которых речь идет и о романтизме Пушкина, нужно отметить книгу И. И. Замотина «Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе» (1913).

В ней ставятся важные для понимания романтизма Пушкина вопросы об отношении Пушкина к программе «Московского вестника», к литературным декларациям поэтов-любомудров.

Первой советской монографией, посвященной вопросу об отношении творчества Пушкина к романтизму, была книга Б. С. Мейлаха «Пушкин и русский романтизм», опубликованная в 1937 году.

Концепция пушкинского романтизма полностью пересмотрена Мейлахом: им доказана связь творчества Пушкина с традицией революционного, активного романтизма. В центре внимания Б. С. Мейлаха следующие проблемы: позиция Пушкина в лагере русских романтиков, соотношение литературно-политических взглядов Пушкина и декабристов, тема поэта и поэзии в творчестве Пушкина, критика символистской интерпретации пушкинского творчества, преодоление Пушкиным влияния реакционного романтизма. Из этого перечня видно, что Мейлах сосредоточил свое внимание преимущественно на идеологическом уровне произведений Пушкина; вопросы образного строя, стиля занимают в книге второстепенное место.

40-е годы были ознаменованы для отечественной пушкинистики выходом в свет двух значительнейших монографий: в 1946 году выходит книга Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики», а в 1949 году — книга Д. Д. Благого «Творческий путь Пушкина». В монографии Д. Д. Благого затрагивается ряд проблем пушкинского романтизма, дается общая его характеристика, а также сравнительная характеристика романтизма Пушкина и Жуковского, Пушкина и Байрона.

По-новому, в плане совершенно иной проблематики ставится вопрос о романтизме Пушкина в книге Г. А. Гуковского. В центре внимания автора — проблемы романтического стиля, специфики художественного освоения мира романтической поэзией.

Г. А. Гуковский определяет ряд важных особенностей романтического стиля, присущих и поэзии Пушкина: «Выделение слов как тем, фраз»¹⁶, «словесные лейтмотивы»¹⁷, использование «слов-символов и знаков состояния души»¹⁸, пейзаж у романтиков Гуковский определяет как «романтический пейзаж души»¹⁹. Старый тезис о «субъективизме и индиви-

¹⁵ Пушкин и его современники. Т. VI. Вып. 23–24. Пг., 1916. С. 280.

¹⁶ *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 66.

¹⁷ Там же. С. 57.

¹⁸ Там же. С. 49–50.

¹⁹ Там же. С. 125.

дуализме» романтизма был истолкован Гуковским по-новому и впервые блестяще применен к анализу стиля романтического произведения.

К важнейшим вопросам, поставленным в книге Гуковского, следует отнести и вопрос о лирическом герое романтической лирики.

Гуковский говорит об «образе-характере, построенном поэтическим творчеством»²⁰ того или иного поэта-романтика, о лирической автобиографии поэта, соотнесенной с его реальной биографией, но не тождественной ей.

Пересмотрен Гуковским и вопрос об отношении Пушкина к творчеству предшественников, прежде всего Жуковского. Если у Мейлаха Пушкин просто упорно преодолевает влияние реакционного романтика Жуковского, то для Гуковского все обстоит сложнее, преодоление не исключает и усвоения: «Пушкин не отказался от наследия Жуковского даже в 1830-х годах, но использовал его, включив в новую, реалистическую систему»²¹. Идея Гуковского о перестройке у Пушкина старой образной системы (а не простом отказе от нее) нашла свое продолжение в ряде работ, из которых отметим статью Л. Я. Гинзбург «Пушкин и реалистический метод в лирике»²², главу об элегиях Пушкина в книге Л. Г. Фризмана «Эволюция лирического жанра» (1973).

50-е годы отмечены выходом ряда монографий, содержащих развернутые концепции творчества Пушкина, к числу которых нужно отнести исследование Б. В. Томашевского «Пушкин. Книга 1 (1813–1824)», выпущенное в 1956 году, книгу А. Н. Соколова «От романтизма к реализму (Из курса лекций по истории русской литературы XIX в.)», опубликованную в 1957 году, книгу Н. Л. Степанова «Лирика Пушкина», изданную в 1959 году, монографию Б. П. Городецкого «Лирика Пушкина», появившуюся уже в 1962 году, и ряд других. В этих работах подчеркивается переходный характер пушкинского романтизма, определяются его хронологические рамки. Однако вопрос о своеобразии пушкинской романтической лирики ставится в этих работах неполно и недифференцированно.

60–70-е годы явились началом новой волны интереса к романтизму. Сборники статей о романтизме в русской и зарубежной литературе издаются под редакцией Н. А. Гуляева в Казанском университете, под его же редакцией вышел сборник «Русский романтизм» в 1974 году, аналогичные сборники издаются и Калининским университетом. Следует отметить также вышедшие в 60–70 годах сборники «Проблемы романтизма», сборник «К истории русского романтизма». Разработка теории и типологии романтизма, проблемы русско-западных взаимодействий позволяют добиться комплексного подхода к решению ряда проблем, рассматривать пушкинский романтизм не только в контексте русского романтизма, но и, по словам В. И. Кулешова, в «широкой концепции общеевропейского “большого” романтизма»²³.

К попыткам увидеть проблему пушкинского романтизма по-новому нужно отнести статью А. М. Гуревича «Лирика Пушкина в ее отноше-

²⁰ Там же. С. 140.

²¹ Там же. С. 89.

²² Русская литература. 1962. № 1.

²³ Кулешов В. И. Типология русского романтизма. М., 1973. С. 8.

нии к романтизму»²⁴. Автор стремится показать, что проблематика пушкинской лирики даже в наиболее романтический период его творчества, в первой половине 20-х годов, далеко выходит за рамки чисто романтической проблематики.

Гуревич пытается также выявить моменты полемической установки по отношению к декларациям романтиков. Так, Гуревич отмечает расхождения Пушкина с декабристами в этических воззрениях: сходясь с любомудрами в «широком приятии мира»²⁵, Пушкин в то же время иначе понимал сам мир: «...у любомудров это главным образом мир природы и духа, которому противопоставлена проза жизни», у Пушкина же господствует «принцип уравниения всех сфер бытия»²⁶.

По-иному, не романтически, как считает А.М. Гуревич, понимает Пушкин и свободу: «пушкинское понимание свободы существенно отличается от той безграничной свободы, которую проповедовал романтический индивидуализм»²⁷. А.М. Гуревичу действительно удалось отметить некоторые моменты творческой полемики Пушкина с установками декабристов или любомудров. Но нетрудно заметить и недостаток метода А.М. Гуревича: для сравнения с Пушкиным берутся то декабристы, то Жуковский, то любомудры, в зависимости от того, на каком материале удобней показать «несходство» Пушкина с романтизмом в решении того или иного вопроса.

Но ведь ни декабристами, ни любомудрами романтизм не исчерпывается, как не исчерпывается богатство романтического мировосприятия проповедью индивидуализма и презрением к «прозе жизни». Широка постановка вопроса в заголовке статьи и узость контекста, в котором рассматривается А.М. Гуревичем пушкинская лирика, несомненно противоречат друг другу.

Обобщением современных научных представлений о романтизме пушкинской лирики 20-х годов и одновременно ценным исследованием явилась статья В.И. Коровина «Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х годов» в первом томе коллективной монографии «История романтизма в русской литературе» (1979). Зарождение романтических настроений в лирике Пушкина автор относит к петербургскому периоду творчества поэта, результатом которого явилось «усвоение элегического стиля русского романтизма», преодоление романтического идеала происходит, по мнению В.И. Коровина, в 1823 году.

Коровину удалось добиться синтетического подхода к проблеме: вопросы стиля, жанра, проблематики, лирического героя в романтической лирике Пушкина рассмотрены им в неразрывном единстве.

Рубеж, отделяющий раннюю лирику Пушкина от его романтической лирики 20-х годов, В.И. Коровин усматривает в преодолении жанрового мышления: «Уже не жанр определяет стиль, тональность лирических стихотворений и поэм, а единство авторского сознания»²⁸.

²⁴ Гуревич А.М. Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму (о нравств.- эстет. идеале поэта) // Проблемы романтизма: сб. статей. Вып. 2. М., 1971. С. 197–228.

²⁵ Там же. С. 204.

²⁶ Там же. С. 204.

²⁷ Там же. С. 207.

²⁸ Коровин В.И. Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х гг. // История романтизма в русской литературе. Вып. 1. М., 1979. С. 188.

Что касается образа лирического героя, то здесь Коровин справедливо отмечает перестройку, которой в романтической поэзии подвергается реальная биография: «В элегиях Пушкина возникает биографически-конкретный образ изгнанника поневоле, рядом с которым появляется условно-романтический образ изгнанника добровольного»²⁹. В. И. Коровин особо отмечает и то активное начало, которое присуще пушкинскому лирическому герою.

Верно, но, на наш взгляд, слишком общо определяется В. И. Коровиным основная тематика романтической лирики Пушкина: «Центральная тема — ощущение новых впечатлений, жажда свободы, стихийное чувство воли, контраст пошлой и повседневной жизни».

В пушкинском романтическом творчестве отразились различные художественные традиции, и сложность их взаимодействия в лирике Пушкина необходимо учитывать. В этом смысле методологически очень важно замечание В. И. Коровина о принципиальной несводимости пушкинского лирического творчества 20-х годов к одному романтизму. Пушкин никогда не был «чистым» романтиком; «струя просветительства, осложняясь и углубляясь, никогда не исчезала из творчества Пушкина, даже в самый “романтический” — южный — его период»³⁰.

Из появившихся в самое последнее время работ необходимо отметить исследование Н. В. Фридмана «Романтизм в творчестве Пушкина», являющееся обобщением целого ряда работ автора в данной области. Определяя своеобразие романтизма Пушкина, Н. В. Фридман исходит из одного единственного критерия: «романтизм Пушкина — это вольнолюбивый романтизм страстей»³¹. Автор оставляет в стороне такие традиционные атрибуты романтизма, как «субъективизм» и «индивидуализм» и пытается увидеть специфику пушкинского романтизма в другом аспекте — в «своеобразном изображении исключительных, необыкновенных страстей, возникшем как следствие острого недовольства душевной мелкостью общественных верхов...»³².

Этот оригинальный подход определяет и достоинства, и недостаток книги, а недостаток ее, на наш взгляд, состоит как раз в сведении всей сложности и богатства романтического мировосприятия к единственному параметру, который вряд ли действительно выражает специфику романтизма вообще и романтизма Пушкина в частности. Тема страсти и вообще изображение «исключительных, необыкновенных страстей» отнюдь не являются достоянием одного лишь романтизма.

Проблема пушкинского романтизма ставится и в работах таких западных русистов, как Дж. Бейли, В. Викери, Д. Чижевский, Б. Зелинский. Обширное исследование Б. Зелинского «Русский романтизм» обращает на себя особое внимание. Автор рассматривает романтизм как «открытую» эпоху, вобравшую в себя элементы самых различных традиций. Стремясь разобраться в этом сложном взаимодействии традиций,

²⁹ Там же. С. 189.

³⁰ Там же. С. 188.

³¹ Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. М., 1980. С. 25.

³² Там же.

Б. Зелинский вводит в работу богатый сравнительный материал из западноевропейских литератур.

По мнению Б. Зелинского, основная черта романтической эпохи в литературе — выдвижение на первый план темы художника, творческой свободы. Анализу этой темы в русском романтизме и в лирике Пушкина в частности и посвящена фактически вся книга, хотя предмет ее определен как русский романтизм вообще.

На первый план, таким образом, выдвинут один критерий, одна проблема; комплексного, синтетического исследования проблематики и мировосприятия романтизма у Б. Зелинского мы не находим.

Необходимо упомянуть и о разработке некоторых частных вопросов, связанных с эволюцией пушкинского романтизма, отношением Пушкина к творчеству русских и западноевропейских романтиков.

Одним из таких до конца не решенных вопросов является вопрос об участии Пушкина в «Московском Вестнике» и об отношении опубликованных там пушкинских стихотворений, посвященных теме поэта и поэзии, к декларациям поэтов-шеллингианцев. На близость этих стихотворений Пушкина эстетической программе «Московского Вестника» указывал еще И.И. Замотин³³. Л.Я. Гинзбург в статье «Пушкин и лирический герой русского романтизма»³⁴ показала принципиальное различие пушкинской позиции и позиции поэтов «Московского Вестника». С ней не согласился Е.А. Маймин³⁵, в ряде статей плодотворно разрабатывающий эту тему, по которой решающее слово, видимо, еще не сказано.

Важной проблемой является и соотношение с романтической традицией пушкинского творчества второй половины 20-х и 30-х годов. Н.В. Фридман говорит о «героическом» романтизме последекабрьского Пушкина, но тема имеет ряд других аспектов, один из которых — вопрос об отношении Пушкина к западноевропейским и прежде всего к английским романтикам, вновь поставленный в статье В.А. Сайтанова³⁶, а также в его диссертации, посвященной влиянию на Пушкина поэтов озерной школы.

Изучение межнациональных литературных взаимодействий продолжается в настоящее время и в ряде сборников и монографий, из которых нужно отметить книгу В.И. Кулешова «Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. Первая половина» (1977). Немало вышедших в последнее время работ посвящены поэтике романтических произведений Пушкина. Из них необходимо особо отметить раздел о южных поэмах Пушкина в книге Ю. Манна «Поэтика русского романтизма», статьи В.А. Грехнева и его книгу «Болдинская лирика А.С. Пушкина», статьи польского исследователя Е. Фарино.

³³ *Замотин И.И.* Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе. Т. I. СПб., 1913. С. 142–143.

³⁴ Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.; Л., 1962.

³⁵ *Маймин Е.А.* Еще о Пушкине и «Московском Вестнике» // Пушкинский сборник. Псков, 1963. С. 169–190.

³⁶ *Сайтанов В.А.* Пушкин и Кольридж. 1835 // Известия ОЛЯ. 1977. Т. 36. 1977. № 2. С. 153–164.

В целом современный уровень изученности пушкинского романтизма можно охарактеризовать следующим образом. Во-первых, внимание исследователей привлекают в основном южные поэмы, в них видят главный итог романтического периода пушкинского творчества, и это было бы вполне справедливо, если бы лирика не оставалась при этом в тени: но в отношении ее либо ограничиваются самыми общими соображениями, либо вовсе обходят молчанием.

Во-вторых, до сих пор исследователи, определяя отношение лирики Пушкина к романтизму, сводят романтизм к какому-либо одному критерию или параметру. При этом забывается, что романтизм создал сложную, разветвленную и порой противоречивую систему представлений о мире, которая не укладывается в однозначные определения. Решение в лирике Пушкина того или иного вопроса бытия, будь то вопрос о страсти, индивидуализме или свободе, не следует выдавать за исчерпывающую характеристику отношения пушкинской лирики к романтизму.

Кроме того, сопоставление лирики Пушкина с лирическими произведениями других романтиков должно вестись не только на проблемном уровне, уровне выявления жизненного и поэтического кредо Пушкина и других поэтов, выраженного в их лирике, но и в плане изучения образного строя, метафорики, стиля, что и даст в конечном итоге возможность судить о специфике мировосприятия, своеобразии виденья мира тем или иным поэтом.

Наконец, важной, но нерешенной задачей остается и рассмотрение романтической лирики Пушкина в сопоставлении с поэтическими системами крупнейших западноевропейских романтиков. Судить о романтизме по любомудрам — значит составить себе в конечном счете ложное представление о романтизме, ложное, потому что бедное: мы не пойдем своеобразия романтического мировосприятия в лирике Пушкина, специфики ее образного строя, пока не увидим ее в контексте общеевропейского романтизма, в сопоставлении с созданными им поэтическими системами. Введение в работы по поэтике, образному строю, своеобразию мировосприятия лирики Пушкина типологических сопоставлений кажется нам совершенно необходимым.

ГЛАВА 2.

РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ ЛИЧНОСТИ И ОБЩЕСТВА

Ситуация конфликта «я» и общества в ее чисто романтической форме возникает в пушкинской лирике 1819–1820 гг. В. И. Коровин отмечает, что в поэзии Пушкина петербургского периода «проблематика и стилистические формы уже романтические: разлад мечты и действительности проникает в авторское сознание, предстает как полярные полюсы авторских раздумий и чувствований»³⁷.

³⁷ Коровин В. И. Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х гг. // История романтизма в русской литературе. Вып. 1. М., 1979. С. 186.

ФОРМУЛА «КОВАРНОГО МИРА»

Надо заметить, что конфликт личности и общества расширился в сознании романтиков до всеобъемлющего «разлада мечты и действительности», поэтому романтики вместо «общества» предпочитают говорить о «мире» вообще, интерпретируя свой конфликт с обществом как конфликт со всем окружающим их миром.

В чем же своеобразие романтической интерпретации мира и места «я» в этом мире, интерпретации, которая и приводит романтическое сознание к «разладу мечты и действительности?» Пушкин в лирике этого периода говорит много о разочаровании, утратах, душевной пустоте — но это лишь факты сознания, ставшие темами поэзии, и одна констатация их ничего еще не говорит о своеобразии виденья мира, о той его особой интерпретации, которую мы и называем «романтическим мирозерцанием». Пушкин-романтик в своей поэзии, как и другие романтики, мыслит в значительной степени готовыми формулами, и среди этих формул есть формулы «мировоззренческие», концентрирующие в себе романтическую концепцию мира в том или ином ее ракурсе, аспекте.

Одна из них — ключевая. Мы находим ее в текстах романтиков различных течений и наций; значение ее для понимания специфики романтического виденья мира нельзя переоценить. Остановимся на ней особо.

Одним из центральных понятий романтического мироощущения, без которого немыслимо представить себе ситуацию романтического «я» в мире, является понятие «измены», «обмана».

Разочарование, утрата духовных ценностей, внутренняя пустота — спутники романтической души самими романтиками интерпретируются как результат «измены», «обмана», которым романтическое «я» подвергается со стороны окружающего его «коварного мира». Метафоры «обмана» встречаются в поэтических текстах романтиков исключительно часто. Но все дело в том, что это нечто большее, нежели простой поэтический троп. Это формула романтического мировосприятия, которая прекрасно передает специфику романтического виденья мира, положение романтического «я» в мире. Мир, откуда в поисках устойчивого, счастливого бытия совершается романтическое бегство, — это, по точному выражению К. Ф. Рыльева, «коварный мир»:

... твой друг молодой,
Простясь с коварным миром,
С свободой златой,
Душ пламенных кумиром,
Живет в степи глухой,
Судьбу благословляя...³⁸

В этом мире все вокруг романтического «я» неустойчиво, ни на что нельзя положиться, ничему нельзя довериться; все свое, приобщенное,

³⁸ Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. М. ; Л., 1971. С. 75.

присвоенное душе как ценность, в любой момент может обратиться в антиценность, в чужое, враждебное.

Показателен один из ранних документов, характеризующих эту особенность романтического сознания: письмо С. Т. Кольриджа Тельволлу от 14 октября 1797 года. «Я могу временами сильно чувствовать описываемые вами красоты... но гораздо чаще все вещи являются мне незначительными, маленькими, а все знания, которые можно приобрести, — детской игрой. Мир сам по себе! Что, как не огромное скопление мелких вещей? Я могу созерцать лишь части, а части все мелки! Мой разум тоскует по чему-то великому, чему-то, что едино и неделимо. Ведь только при вере в это скалы и водопады, горы и расселины дают мне чувство возвышенного и величественного! Но и тогда все вещи лишь подделывают бесконечность...»³⁹.

Этот пример — характерная иллюстрация романтического скепсиса. Дилемма «есть» или «кажется» решается в пользу «кажется»: «все вещи лишь подделывают бесконечность...», мир, окружающий романтика, — обманывающий мир. Отсюда та расширительность, с которой принцип сомнения, подозрения в обмане применяется к различным ценностям, становясь фактически одним из ведущих принципов романтического мировосприятия, афористично сформулированным А. де Мюссе в «Посвящении» из драматической поэмы «Чаша и уста» (1833):

Vous me demandez si j'aime quelque chose.
Je m'en vais vous répondre à peu près comme Hamlet:
Doutez, Ophélie, de tout ce qui vous plaît,
De la clarté des cieux, du parfum de la rose;
Doutez de la vertu, de la nuit et du jour;
Doutez de tout au monde...⁴⁰

(Вы спрашиваете меня, люблю ли я что-нибудь,
Отвечу вам немного как Гамлет:
Сомневайтесь, Офелия, во всем, что вам нравится,
В ясности небес, в запахе розы,
Сомневайтесь в добродетели, в ночи и дне,
Сомневайтесь во всем...)

Романтическое «я» не только предчувствует «измену», но и переживает ее как свершившуюся, реальную духовную трагедию «обращения» ценности в свою противоположность, в «антиценность».

Одним из первых русских поэтов, разрабатывавших в романтическом ключе тему превращения ценности в антиценность, был Г. Каменев. В одном из его писем мы читаем: «... Так, воображал я, он (легкомысленный, неумеренный юноша. — А. М.) вкушал сладость чувств, которые превра-

³⁹ Coleridge C. T. Selections. Harmondsworth, 1977. P. 256.

⁴⁰ Musset A. De Œuvres complètes : In 10 v. S. a. P. 224. (О каком именно издании Мюссе идет речь, установить не удалось. — О. Д.)

тились в пагубный яд и адское раскаянье...»⁴¹. Человек у Каменева — жертва неожиданной и, главное, никак не предвиденной метаморфозы: «измены» ценности, превращения ее в антиценность. В одном стихотворении Каменев признается также: «Вино мне в яд преобратилось».

Часто используемая Каменевым метафора «обратимости ценности» — превращение вина в яд — затем усиленно разрабатывается русскими романтиками и становится одной из главных их метафор. В «Первой Фракийской элегии» Теплякова читаем:

Но полно! Что наш идеал?
Любовь ли, дружба ли,
прелестница ли слава?
Сосуд Цирцеи их фиал:
В нем скрыта горькая отрава!⁴²

У Вневитинова в «Жертвоприношении»:

Но в кубке счастья — лишь измена...⁴³

В «Ответе Катенину» Пушкин дает юмористическое снижение этой метафоры:

Товарищ, милый, но лукавый,
Твой кубок полон не вином,
Но упойтельной отравой...⁴⁴

(«Ответ Катенину», 1828, III, 2, с. 135)

С другой стороны, серьезное звучание этой метафоры в ее трансформированном виде находим мы в «Элегии» 1830 года:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
(III, 1, с. 228)

Пушкин отказывается от романтической метафоры «вина-яда», но достигает того же значения, строя сравнение как бы на продолжении ряда подразумеваемой метафоры «юность — пир». Пушкин создает сравнение, мотивированное предметным планом, но использует при этом чисто романтическую модель построения образа.

Круг образов, к которым могут применяться понятия «обман», «измена», очень широк и тяготеет к всеобъемлющей глобальности. Очень характерно в этом смысле любимое Жуковским выражение «жизнь — изменница»:

⁴¹ Цит. по: *Розанов И. Н.* Русская лирика. От поэзии безличной - к исповеди сердца. Т.1. М., 1914. С. 117.

⁴² Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 611.

⁴³ Московский Вестник. 1827, № VI. С. 110.

⁴⁴ Произведения А. С. Пушкина цитируются по: *Пушкин А. С.* ПСС: в 16 т. М.; Л., 1937–1959. Римская цифра обозначает том, арабская — полутом.

А время мчится без возврата,
И жизнь-изменница за ним!⁴⁵

(«Послание Воейкову», 1814)

Это выражение встречается и в письмах Жуковского. Само течение времени осознается им романтически, как измена, как проявление чужого, враждебного в том, что, казалось бы, должно быть своим, надежным, верным. Счастливое выражение Жуковского настолько адекватно передает романтическое виденье мира, что в 20-х годах подхватывается другими русскими романтиками:

Мой друг, я был опять в пустынной стороне,
Где жизнь-изменница нам сладко улыбалась
В очаровательной весне,
Где пылкая мечта грядущим утешалась...⁴⁶

(С.Д. Нечаев, «К сестре», 1825)

От измены друзей и возлюбленной (мотивы, без которых в романтическом произведении не обходится ни одно перечисление несчастий героя) до подозрения, что «все вещи лишь поддельвают бесконечность» — таков диапазон романтической «мнительности»:

«...Яд во всем, чем сердце дорожит»⁴⁷

(А. Дельвиг, «Вдохновение», 1820) —

вот формула «обратимости ценности» в романтическом мировосприятии.

Тема утраты прежних ценностей разрабатывается Пушкиным в ряде стихотворений 1819–1822 гг. Сама по себе эта тема в пушкинской лирике не нова: мы находим ее и в лицейском элегическом цикле 1816–1817 гг., например в «Унынии» (1816), послании «Князю А. М. Горчакову» (1817). Но теперь эта тема интерпретируется Пушкиным в ином, чисто романтическом ключе (ниже мы еще покажем, как романтическая трактовка темы «утраты» соотносится с трактовкой предромантической). Мотив «измены», «обмана» играет в этой новой трактовке темы не последнюю роль.

Обратимся к первому показательному в этом смысле стихотворению. Это фрагмент 1819 года:

Напрасно, милый друг, я мыслил утаить
Обманутой души холодное волненье.
Ты поняла меня — проходит упоенье,
Перестаю тебя любить...

⁴⁵ Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954. С. 54.

⁴⁶ Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 114.

⁴⁷ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 155.

Исчезли навсегда часы очарованья,
Пора прекрасная прошла,
Погасли юные желанья,
Надежда в сердце умерла.

(II, 1, с. 112)

На первый взгляд, стихотворение лишь перепевает традиционную тему «утрат». Но одна деталь дает возможность говорить о новой, чисто романтической трактовке этой темы, трактовке, которая в этом стихотворении лишь зарождается. Это новая для Пушкина и несколько неожиданная формула «обманутая душа». На вопрос, «кем, как обманута», текст стихотворения дает лишь один возможный ответ. Сам уход «прекрасной поры» и «юных желаний», сама утрата переживается как «обман». Это не что иное, как открытие в своем, в себе и вокруг себя чужого, способного изменить. Некогда родной мир юности не просто утрачен — он изменил, проявил себя чужим — «душа обманута» им.

Романтическая декларация «во всем обман», звучащая во фрагменте 1819 г. еще сдержанно, неуверенно, с полной ясностью обнаруживается в элегии 1820 года «Погасло дневное светило». Мотив «обмана», «измены» становится лейтмотивом элегии⁴⁸, возникая в ней эксплицитно, по меньшей мере, четыре раза:

Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...

Лети, корабль, неси меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей.

Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала.

И вы забыты мной, изменницы младые,
Подруги тайные весны моей златья...

(II, 1, с. 146–147)

Здесь видно, что декларация «во всем обман» реализуется у Пушкина пока еще не глобально, как у Кольриджа или Мюссе, где сомнения адресуют себя ко всему миру, ко «всем вещам», а чисто локально: «обман в том, что было вокруг», обман обнаруживает себя в юношеском «мире первоначальном» (точная формула Вяземского, «Волнение», 1820), в том «мире-колыбели», где прежде ничто не вызывало недоверия. «Измена» локализована, она имеет ясно выраженное «где», и это «где» — «родина», с которой связаны первые безоблачные «впечатления бытия». Следует

⁴⁸ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1956. С. 388–389.

учитывать тот особый смысл, который романтик вкладывает в понятие «родины» как мира, откуда совершается бегство.

Прежде всего это мир предельно интимный, тем более интимный и «узкий», чем более глобальным мыслится его противопоставление общирному универсуму, где протекает затем странствование героя. Это, так сказать, «самый первый мир», мир-колыбель.

Именно так трактуется мир, откуда совершается бегство, Д. Г. Байроном: герой стихотворения «Сон» бежит из старинного родового поместья, чья древность в тексте три раза подчеркивается: «an ancient mansion...», «...an antique Oratory» «...hoary threshold»⁴⁹.

Этот родовой интимно-замкнутый мир, уходящий корнями в прошлое, противопоставлен лишенному границ и возможности укорениться миру героя: «в пустынях жарких стран нашел он себе дом», «странником был он в море и на суше...»⁵⁰.

У Пушкина теме «родины» тоже сопутствует группа эпитетов, окрашивающих тему особой семантикой — семантикой «тайного», «завуалированного»:

...Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...
...Где музы нежные мне тайно улыбались...
Подруги тайные моей весны златая...

(II, 1, с. 146–147)

Образ «родины» в стихотворении Пушкина неразрывно связан с особыми, «тайными», сокровенными от других впечатлениями юности («тайное явление музыки», «тайная любовь»), и это особое интимно-внутреннее ощущение родины очень существенно, так как говорит о том, что за географической локализацией этого понятия стоит, так сказать, локализация душевная. И действительно, измена, пришедшая извне («минутные друзья», «изменницы молодые»), ставится в один ряд с изменой, обманом, обнаруженными в себе («желаний и надежд томительный обман», «...легкокрылая мне изменила радость...»); отчуждение, таким образом, происходит не только от того, что «вокруг себя», но и от какой-то части самого себя — происходит обнаружение чужого в себе; так уже здесь, в этой элегии подготавливается возможность драматического диалога с чужим в себе, диалога, осуществленного в «Демоне» (1823).

Итак, традиционная и для сентиментализма тема «утраты» в романтической поэзии, в частности, в романтической поэзии Пушкина, оборачивается темой «обмана».

Рассмотрим некоторые подробности трактовки этой темы у Пушкина.

Самым «коварным» оказывается самое близкое, мера отчуждения пропорциональна мере близости. Юношеский мир романтика, «первоначальный мир» до «обращения ценностей», знает две центральные чело-

⁴⁹ Byron G. G. Selections. M., 1979. P. 213–214. Далее, кроме особо оговоренных случаев, тексты Байрона цитируются по этому изданию.

⁵⁰ Byron. P. 214.

веческие ценности — дружбу и любовь. Этим двух ценностям соответствуют две важные темы романтизма: коварство друзей и обман любви⁵¹.

Пускай мне дружба изменила,
Как изменяла мне любовь...

(Ф. Глинке, 1822; II, 1, с. 273)

Самое близкое — это близкое человеческое. И именно человеческое становится для романтиков почти синонимом «обманывающего». Очень выразительна в этом смысле строка Байрона, обращенная к любимой им сестре в «Стансах к Августе»:

Though human, thou didst not deceive me...⁵²
(Хотя ты человек, ты не обманула меня...)

Чаще «обман» применяется более отвлеченно, к сфере ценностей вообще:

Мой друг, забыты мной следы минувших лет
И младости моей мятежное течение.
Не спрашивай меня о том, чего уж нет,
Что было мне дано в печаль и наслажденье,
Что я любил, что изменило мне.

(«Мой друг, забыты мной следы минувших лет»,
1821; II, 1, с. 209)

Нет, нет, друг мой, мечты ревнивой
Питать я пламя не хочу;
Мне долго счастье чуждо было,
Мне ново наслаждаться им,
И, тайной грустию томим,
Боюсь, неверно все, что мило.

(«Гречанке», 1822; II, 1, с. 262–263)

Как видно из приведенных нами примеров, в пушкинской лирике 1819–1822 годов находит место особая романтическая форма конфликта «я» и мира: это отчуждение «я» от мира его прежних ценностей, который обнаруживает себя как чужой, враждебный, «обманывающий». «Обман», «измена» осмысляются как метафоры «обращения ценности», выражающие и необратимость отчуждения героя от мира.

Здесь надо сделать знаменательную оговорку: метафоры «обмана», «измены» применяются лишь к интимно-близкому, к самым близким ценностям. Но уже в 1822 г. в черновом послании В.Ф. Раевскому тема отчуждения, «обращения ценностей» звучит поистине всеобще:

⁵¹ Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 224.

⁵² Byron. P. 202.

Но все прошло! — остыла в сердце кровь,
В их наготе я ныне вижу
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь
И мрачный опыт ненавижу.
Свою печать утратил резвый нрав,
Душа час от часу немеет;
В ней чувств уж нет. Так легкий лист дубрав
В ключах кавказских каменеет.
Разоблачив пленительный кумир,
Я вижу призрак безобразный,
Но что ж теперь тревожит хладный мир
Души бесчувственной и праздной?
Ужели он казался прежде мне
Столь величавым и прекрасным,
Ужель в его позорной глубине
Я наслаждался сердцем ясным!

(«В. Ф. Раевскому», 1822; II, I, с. 265–266)

В 1823 году часть этих строк использована в варианте «Демона» («Мое беспечное незнание...»). Сделанные здесь изменения подтверждают «разоблачения», подвергнутым которым оказывается весь мир:

Взглянул на мир я взором ясным
И изумился в тишине;
Ужели он казался мне
Столь величавым и прекрасным?

(II, I, с. 293)

В неоконченном послании Раевскому мы находим метафору «разоблачения», несущую тот же смысл, что и метафора «обмана» (отчуждение, обращение ценности в антиценность). Однако метафора «разоблачения» резко переносит активность в сферу субъекта, лирического «я» стихотворения. По сути дела, этим двум метафорам соответствуют два различных лирических амплуа, две различные ситуации романтического героя в мире: «герой обманутый» и «герой, разоблачающий обман», которые соотносятся как пассивный, претерпевающий, и активный, оставляющий за собой право последнего итогового жеста. В процитированном выше послании Раевскому мы как бы наблюдаем движение, переход от первого амплуа ко второму: лирическое «я» стихотворения претерпевает ряд изменений («...остыла в сердце кровь...»; «свою печать утратил резвый нрав...», «душа час от часу немеет...»), ведущих к душевному состоянию, но последняя метафора этих изменений оставляет итоговую активность, итоговый «жест» за «я»:

Разоблачив пленительный кумир,
Я вижу призрак безобразный.

(II, I, с. 266)

Здесь мы переходим к рассмотрению вопроса о том, какова реакция самого романтического «я» на обнаруженную им «измену» прежних ценностей, какую позицию занимает романтический герой в ситуации конфликта с миром.

ОТРЕЧЕНИЕ ОТ УТРАЧЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Переживая конфликт с миром — миром прежних ценностей, который обманул, оказался коварным, романтическое «я» оставляет за собой итоговую свободу — право последнего, итогового жеста по отношению к «изменившимся» ценностям. И этот итоговый жест для героя пушкинской лирики 1820–1822 гг. — жест отречения. Герой пушкинской романтической лирики не оплакивает утраченные ценности — он гордо от них отрекается. Тон, в котором выдержаны размышления пушкинского лирического героя в поэзии 1820–1824 гг., — это тон не мольбы, а презрительного равнодушия, иронии, порой, как мы это ниже покажем, и самой настоящей инвективы. Изменившие ценности перестают что-либо значить для героя; ведь изменившее — это безоговорочно, безвозвратно отчужденное, и его можно всячески профанировать: забыть, презирать, смеяться над ним:

40

И вы забыты мной, изменницы молодые...

(«Погасло дневное светило...», 1820; II, 1, с. 147)

Мой друг, забыты мной следы минувших лет
И младости моей мятежное теченье.

*(«Мой друг, забыты мной следы минувших лет...»,
1821; II, 1, с. 209)*

Пускай мне дружба изменила,
Как изменяла мне любовь,
В моем изгнание позабуду
Несправедливость их обид...

(«Ф. Н. Глинке», 1822; II, 1, с. 273).

Меня смешила их (минувших дней, слов любви. — А.М.) измена...

(«Друзьям», 1822; II, 1, с. 242)

Оставя шумный круг безумцев молодых,
В изгнании моем я не жалел об них;
Вздыхнув, оставил я другие заблужденья,
Врагов моих предал проклятию забвенья,
И, сети разорвав, где бился я в плену,
Для сердца новую вкушаю тишину.

(«Чаадаеву», 1821; II, 1, с. 187)

Среди стихотворений, связанных с этим новым сознанием незначительности утраченных ценностей, особенно важно одно, написанное в 1820 г.:

Мне вас не жаль, года весны моей,
Протекшие в мечтах любви напрасной, —
Мне вас не жаль, о таинства ночей,
Воспетые цевницей сладострастной;

Мне вас не жаль, неверные друзья,
Венки пиров и чаши круговые, —
Мне вас не жаль, изменницы молодые, —
Задумчивый, забав чуждаюсь я.

Но где же вы, минуты умиления,
Младых надежд, сердечной тишины?
Где прежний жар и слезы вдохновенья?..
Придите вновь, года моей весны!

(«Мне вас не жаль, года весны моей», 1820; II, 1, с. 145)

Логика стихотворения усложнена тем, что развивается от тезиса к антитезису, что, конечно, не романтическая ирония, а ход, заимствованный из «галантной» поэзии предромантизма, хотя бы Парни: так, в элегии «La Rechute»⁵³ («Второе падение») герой торжествует победу над оковами любви, но в конце обнаруживает, что он по-прежнему в ее цепях.

Стихотворение Пушкина посвящено теме утрат и построено как их перечисление. Конечно, нелепо было бы решать вопрос, что чему послужило причиной, что было раньше: неверность друзей, утрата «годов весны» или «младых надежд». Все это — утраты как бы различных уровней, вернее, формулировки темы утраты на различной степени приближенности к ценностям души.

С их помощью поэт как бы зондирует произошедшую утрату, с каждой новой пробой увеличивая глубину зонда — и лишь на уровне внутреннем, глубинном утрата еще не преодолена отчуждением, не подвержена профанирующему забвению, не вызывает равнодушный жест: «мне не жаль...».

Высшей своей кульминации этот мотив отречения от прежних ценностей достигает в «Разговоре книгопродавца с поэтом». Развивающие этот мотив строки монолога Поэта выдержаны в тоне самой настоящей инвективы:

Стон лиры верной не коснется
Их легкой, ветреной души;
Не чисто в них воображенье:
Не понимает нас оно,
И, признак бога, вдохновенье
Для них и чуждо и смешно.

Мне стыдно идиолов моих.
К чему, несчастный, я стремился?

⁵³ *Parny E. Œuvres choisies. P., 1826. P. 21–23.*

Пред кем унизил гордый ум?
Кого восторгом чистых дум
Боготворить не устыдился?

(«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824; II, 1, с. 327)

Даже единственная «потаенная» любовь скомпрометировала себя изменой:

Она отвергла заклинанья,
Мольбы, тоску души моей;
Земных восторгов излишня,
Как божеству, не нужно ей!..

(II, 1, с. 329)

Благоговейный тон, каким говорится здесь о возлюбленной, не скрывает, однако, сознания обмана, открывшейся чуждости.

Итоговый жест романтического отчуждения — «Мне не жаль утраченных ценностей» — вырастает здесь до настоящей инвективы. Что же оставляет себе Поэт, отвергнув окончательно все ценности прошлого?

42

Этот вопрос задает ему и Книгопродавец:

Итак, любовью утомленный,
Наскуча лепетом молвы,
Заране отказались вы
От вашей лиры вдохновенной.
Теперь, оставя шумный свет,
И муз, и ветреную моду,
Что ж изберете вы? — Свободу.

(II, 1, с. 329)

Ситуация утраты в данном случае окончательно обращается в ситуацию независимости. Конфликт Поэта с миром приобретает для него форму полной независимости от мира. В этом контексте свобода предстает как ценность скорее негативная, чем позитивная: свобода — это прежде всего свобода от всех прежних ценностей, которые теперь утрачены, свобода от мира.

Итак, отречение от утраченных ценностей становится очень важным мотивом пушкинской лирики 1820–1824 гг. Этот жест героя как бы довершает процесс отчуждения от мира первоначального (а в глобальном варианте — и от мира вообще), он обрывает ценностные нити, связывавшие героя с изменившим ему миром, и сохраняет тем самым за героем решающую, итоговую свободу. Здесь Пушкин в значительной степени предвосхищает один из важнейших мотивов русской романтической поэзии 30-х годов — мотив смеха над судьбой, мотив профанирования своей собственной печали, своих утрат, своей собственной судьбы:

Но над смертельной печалью
Хохочут дерзкие уста.

(А. С. Хомяков, «Горе», 1831)⁵⁴

Мой дерзкий смех над бешеной судьбою...

(В. Г. Тепляков, «Моя старушка», 1833)⁵⁵

Как уже было сказано, настойчивая и подробная разработка темы утрат характерна не только для романтической, но и для сентименталистской лирики, в частности, разрабатывается она и в лицейской лирике Пушкина. Рассмотрим, что нового внес в трактовку этой темы романтизм.

ТЕМА УТРАТ В СЕНТИМЕНТАЛИСТСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

Сопоставим пушкинскую романтическую трактовку темы утрат с той, которую мы находим у Н. М. Карамзина в стихотворении 1795 года «К самому себе». Центральная формула мира здесь та же, что и у романтиков: мир обманчивый. Но в обмане, жертвой которого оказался герой, еще совершенно не осознается возможность внутреннего отчуждения: утрата остается утратой, которую нельзя забыть, от которой нельзя отречься, и романтический жест гордого и свободного равнодушия («Мне вас не жаль...») в контексте карамзинского мироощущения немислим:

Прости, надежда!.. и навек!..
Исчезло все, что сердцу льстило,
Душе моей казалось мило:
Исчезло! Слабый человек!
Что хочешь делать? обливаться
Рекою горьких, тщетных слез?
Стенать во прахе и терзаться?..
Что пользы? Рока и небес
Не тронешь ты своей тоскою
И будешь жалок лишь себе!⁵⁶

В этой ситуации трагической утраты герою открывается одна перспектива — перспектива утешения:

Еще ты в свете не один!
Еще ты мира гражданин!
Смотри, как солнце над тобою
Сияет славой, красотой,
Как ясен, чист небесный свод;
Как мирно, тихо все в природе!

⁵⁴ Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 92.

⁵⁵ Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 683.

⁵⁶ Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 58.

По той же модели «утрата — перспектива утешения» построено и лицейское послание «Князю А. М. Горчакову»:

...Увы! Нельзя мне вечным жить обманом
И счастья тень, забывшись, обнимать.
Вся жизнь моя — печальный мрак ненастья.
Две-три весны, младенцем, может быть,
Я счастлив был, не понимая счастья;
Они прошли, но можно ль их забыть?
(1817; 1, с. 255)

Но далее, размышляя о будущем, герой все же приходит к выводу:

И в жизни сей мне будет утешенье:
Мой скромный дар и счастье друзей.
(1, с. 256)

44

Эта тщательно оберегаемая возможность счастья, возможность возврата — пусть не полного, но все утешающего возврата когда-то утраченного служит предромантическому лирическому герою важнейшим душевным ресурсом. Очень показательным в этом смысле стихотворение поэта «Бури и нагиска», литературного соратника Карамзина, последнюю часть жизни прожившего в Москве, Якоба Ленца — стихотворение которого так и называется «Утешение» (до 1792). В нем герой, признаваясь, что все сокровища земной жизни были даны ему лишь на мгновение, восклицает:

O gute Götter! wie glückliche Stunden,
Wie schrecklichen leere sind mir verschwunden!
Ihr zählet sie alle. Bewilligt mir
Nur eine Bitte, solltet ihr
Noch der glücklichen übrig haben
Ach geht sparsam mit euren Gaben,
...halt ich
Wenigstens zu der Sterbestunde
Mir ein Stündchen mit...⁵⁷

(О милостивые боги! Счастливые часы,
Как ужасно незаметно они пролетели!
Вы ведете всем им счет. Разрешите
Просить вас: если у вас
Остался для меня еще один счастливый час,
Поберегите ваш дар,
... пусть на пороге смерти
У меня будет час счастья...)

⁵⁷ Lenz J. M. R. Werke. Berlin, 1980. S. 34.

Герой Ленца, так же как герой пушкинского послания Горчакову, беззащитен перед утратой; единственная перспектива, которую он видит в будущем — перспектива возможности утешения, надежда на которое тщательно оберегается в душе. Об отчуждении утраченной ценности, а тем более о возможности отречения от нее не может быть и речи. Перед героями рассмотренных нами примеров сентименталистской лирики в ситуации утраты открыта лишь одна перспектива утешения, т. е. возможного возвращения или компенсации утраченной ценности. Романтический герой пушкинской лирики 1820–1822 гг. ведет себя в этой ситуации совсем по-другому: он отрекается от утраченных, изменивших ему ценностей своего прошлого и находит в этом отчуждении свою свободу.

Лишь романтическая душа научилась защитной реакцией отчуждения. Она может «пережить свои желанья», «разлюбить свои мечты», чтобы ценой «душевной пустоты» сохранить за собой свободу от своего «мира первоначального», мира, с которым ее больше ничего не связывает. «Старый мир» разоблачен окончательно и безвозвратно. Своего рода кодой, заключающей лирику 1819–1822 года, звучат строки, написанные уже в 1823 г.:

Оставим берега Европы обветшалой;
Ищу стихий других, земли жилец усталый;
Приветствую тебя, свободный Океан!

(«Завидую тебе, питомец моря смелый», 1823; II, 1, с. 290)

ИСТОРИКО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ МОТИВИРОВКА ОТЧУЖДЕНИЯ. ФОРМУЛА «СТАРОГО МИРА»

В процитированных нами выше строках из стихотворения «Завидую тебе, питомец моря смелый...» мы находим наиболее всеохватывающую, так сказать, завершающую формулу романтического отчуждения. Это формула, назовем ее условно, «старого мира». «Мир слишком стар, он слишком обветшал, чтобы в нем можно было жить» — таков ее общий смысл. Мотивировка конфликта романтического «я» и мира выведена здесь в историко-политический план: несомненно, что «обветшалая Европа» противопоставлена в стихотворении не только «свободному океану», но и тому «новому миру», который в эти годы рождался, по мнению многих прогрессивно мыслящих современников, в Греции. Формула «старого мира» повторена Пушкиным и в стихотворении 1824 г. «Недвижный страж дремал на царственном пороге» — «Давно ли ветхая Европа свирепела?» Это ощущение старости, обветшалости мира было свойственно сознанию многих романтиков. В стихотворении «Море» 1826 года Вяземский пишет:

Людей и времени раба,
Земля состарилась в неволе⁵⁸.

⁵⁸ Вяземский П. А. Избранные стихотворения. М.; Л., 1935. С. 177.

У Пушкина старость мира сопоставлена с его несвободой опосредованно, через противопоставление «ветхой Европы» и «свободного океана». У Вяземского изоморфность этих двух негативных определений — старости и несвободы — выражена совсем ясно. Для романтического сознания «старость мира» — это его несвобода, спроецированная на историческую, еще точнее, историко-политическую ось. Характерно, что и П. Б. Шелли в своем восторженном отклике на греческое восстание, поэме «Эллада», прибегает к сходному образу отягощенного прошлым мира, образу, в котором ясно прочитывается предчувствие катастрофы или катаклизма:

Мир устал от прошлого,
Он должен или погибнуть, или наконец отдохнуть»⁵⁹.

И Баратынский в «Последнем поэте» говорит о «зиме дряхлеющего мира». Эта формула генетически восходит к наброскам его неоконченной поэмы «Воспоминания»:

«Я вопрошаю прах дряхлеющей вселенной»⁶⁰.

Каково же отношение пушкинского лирического героя к этому старому миру «обветшалой Европы»? Пушкинский романтический герой предстает в этом стихотворении в амплу беглеца. «Мир слишком стар, чтобы в нем можно было жить», — таков смысл романтического бегства в данном случае:

Для неба дальнего, для отдаленных стран
Оставим берега Европы обветшалой...
(II, I, с. 290)

Бегство, вернее, готовность к бегству мотивируется не психологической необходимостью, но страннической жадой нового, романтическим *Sehnsucht*, тоской по неизведанной дали. Но в глубине текста прочитывается еще один важный смысл: предчувствие «заката Европы», возможность которого так ясно сформулировал Шелли в процитированных выше строках, написанных на два года раньше, но содержащих очень сходную концепцию мира. Здесь, на этом уровне понимания текста добровольное странничество пушкинского героя снова обращается в вынужденное бегство — бегство от «слишком уставшей от прошлого», погружающейся в небытие, в летаргический сон неволи европейской цивилизации.

В настоящей главе мы рассмотрели кризис ценностей, который переживает романтическое «я» в результате его конфликта с обществом, со всем миром. Но это вовсе не значит, что человек в представлениях Пушкина-романтика опустошен, совсем лишен каких бы то ни было ценностей. Следующая глава и посвящена концепции ценности в романтической лирике, своеобразию романтического представления о ценности.

⁵⁹ *Shelley P. B. Poetry and Prose. M., 1959. P. 286.*

⁶⁰ *Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. СПб., 1914–1915. С. 274.*

ЦЕННОСТИ И ПРОБЛЕМА РОМАНТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА

В литературе по романтизму сложился традиционный и в целом совершенно верный облик романтического «я», романтического человека. Он, прежде всего, — *déçasiné*, человек, лишенный корней в существенности, в реальном мире, но в то же время он — обитатель всех стихий, его родина — везде и нигде, хотя и ностальгия по родине не оставляет его ни на миг.

Известный немецкий исследователь типологии романтизма Ф. Штрих называет романтического человека «Wanderer an sich»⁶¹ — «странником самим по себе», предчувствующим верные ценности, но не находящим их.

Во всех этих чертах облика романтического «я», чертах, в значительной степени присущих и герою пушкинской романтической лирики, ясно ощущается тот кризис ценностей, речь о котором шла в первой главе.

Но ценностная ориентация романтического «я» в мире не исчерпывается этой негативной стороной — утратой «доверенности к жизни», по удачному выражению В. Теплякова («Чудный дом», 1831). Романтическое «я» находит новые способы, ракурсы виденья мира, в которых доверенность к миру обретается им вновь.

В настоящей главе речь и пойдет о положительных ценностях романтического «я», о специфике романтических представлений, о ценностях в лирике Пушкина.

*КЛАССИЦИСТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ ЯСНОСТИ И ЕЕ
ПЕРЕОЦЕНКА РОМАНТИЗМОМ*

Основной эстетический принцип классицизма гласил: «Прекрасно лишь то, что истинно». Ясность, *clarté*, служила критерием истинного и, следовательно, прекрасного. Но уже эпоха сентиментализма невзлюбила *clarté* с ее однозначностью и трезвой очевидностью и принесла новый культ — культ «полутонов», «нежнейших переливов», по выражению Карамзина из его программного стихотворения «Меланхолия».

«Ясность» для классицизма — критерий эстетической ценности, а также и тот угол зрения, тот способ виденья предмета, при котором предмет предстает как эстетическая ценность. Декарт пишет: «Предмет должен быть таков, чтобы достигал он ощущения не слишком затрудненно или смутно...»⁶². Значит, ясности предмета должна соответствовать и ясность восприятия, «ясность взора».

И вот эта «ясность взора» как способ увидеть в мире ценность уже совершенно не устраивает романтическое сознание. Непосредственное, трезвое восприятие мира для романтика антиэстетично. Вот что пишет Пушкин в 1823 году:

⁶¹ *Strich F.* Deutsche Klassik und Romantik. München, 1924. S. 80.

⁶² Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1969. С. 214.

Взглянул на мир я взором ясным
И изумился в тишине;
Ужели он казался мне
Столь величавым и прекрасным?

(«Мое беспечное незнание», 1823; II, I, с. 293)

Как видно, в контексте пушкинского романтического мировосприятия 1823 года «ясность взора» как принцип трезвого, непосредственного мировосприятия приобретает совсем иное по сравнению с классицистическим принципом *clarté* значение: в свете этой ясности единственно истинным остается лишь отчуждение, мир становится чужим. Истинность ясности равнозначна потере всякой ценностной связи с миром.

Принципу непосредственного виденья мира в его ясности романтизм противопоставил принцип виденья опосредованного, виденья «через вуаль», через некую опосредующую среду — «медиатор». Мир прекрасен только «под покровом». Он безобразен в «наготe», той наготe, которую видит беспощадно-трезвый, «ясный взор» человека, умудренного опытом.

Но все прошло! — остыла в сердце кровь.

В их наготe я ныне вижу
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь,
И мрачный опыт ненавижу.

Разоблачив пленительный кумир,
Я вижу призрак безобразный.
Но что ж теперь тревожит холодный мир
Души бесчувственной и праздной?

Ужели он казался прежде мне
Столь величавым и прекрасным,
Ужель в его позорной глубине
Я наслаждался сердцем ясным! —

(II, I, с. 265–266)

пишет Пушкин в послании В. Ф. Раевскому 1822 г. Чтобы правильнее понять — не столько «душевный опыт», отраженный в послании, сколько воплощенную в нем специфику романтического виденья мира — приведем в качестве параллели два стихотворения русских романтиков, которые кажутся нам типологически близкими посланию В. Ф. Раевскому (а второе, видимо, написано под прямым влиянием Пушкина):

Я отжил век волшебных упоений,
Загадку жизни разгадал
И осушил источник наслаждений —
Завесу тайны разодрал!
Я даль проник, и путь уединенный
Глазами опыта прозрел,

И светлый мир, мечтами населенный,
В глазах померк и опустел.

(П. А. Вяземский. «Воспоминание», 1818)⁶³

На жизнь я поднял взор бесстрастный;
Что было — есть; но где же ты,
Мир ненаглядный, мир прекрасный,
Зерцало горней красоты?
Вознесся дым очарованья,
Слетел покров волшебный твой,
И ты без тайн, без упования,
Однообразный, предо мной
Предстал...

(В. И. Туманский. «Элегия», 1825)⁶⁴

Все три стихотворения можно причислить к одной тематической группе; тему их можно определить как разоблачение иллюзии, обмана. В сущности, в основе всех трех стихотворений лежит вовсе не итог душевного опыта, не последняя правда о мире, а своего рода эксперимент: попытка снять с мира покрывало, вуаль, попытка отказа от посредника при восприятии («Завесу тайны разодрал...»; «Я даль проник...»; «Вознесся дым очарованья, слетел покров волшебный твой...»; «Разоблачив пленительный кумир...»), попытка увидеть мир непосредственно, «взором ясным», так, как он есть. И здесь мы обнаруживаем своего рода заклятие, тяготеющее над романтическим восприятием мира: мир в его наготe, так, как он дан трезвому «ясному взору», не вызывает у романтика ни доверия, ни поэтического благословения. Как только снят посредник при восприятии, будь то «даль», «волшебный покров» или «дым очарованья», как только возникает та ясность и четкость виденья, которая позволяет созерцать мир в его наготe, ценность перестает быть ценностью, мир становится чужим. Эта своеобразная черта романтического мировосприятия ясно чувствуется в стихотворении Жуковского «Таинственный посетитель» (1824):

Дни любви, когда одною
Мир для нас прекрасен был,
Ах! тогда сквозь покрывало
Неземным казался он...
Снят покров: любви не стало;
Жизнь пуста, и счастье — сон⁶⁵.

В предметном мире русской романтической лирики 20-х гг. покрывало, вуаль занимает особое место. Это неременный атрибут того плана изображения, который можно назвать планом идеального. В таком орто-

⁶³ Вяземский П. А. Избранные стихотворения. М.; Л., 1935. С. 137.

⁶⁴ Поэты 1820–1830 годов. Т. 1. Л., 1972. С. 284.

⁶⁵ Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954. С. 97.

доксально романтическом стихотворении, как «Буря», о котором можно с уверенностью сказать, что Пушкин хотел быть в нем романтиком, идеал предстает перед нами именно как «дева под покрывалом»:

Ты видел деву на скале
 В одежде белой над волнами,
 Когда, бушуя в бурной мгле,
 Играло море с берегами,
 Когда луч молний озарял
 Ее всечасно блеском алым
 И ветер бился и летал
 С ее летучим покрывалом?

(«Буря», 1825; II, 1, с. 443)

Внешняя атрибутика здесь могла быть навеяна стихотворением Жуковского «Привидение», написанном в 1823 г., напечатанном в «Северных цветах на 1825 г.», где предметное оформление плана идеального очень сходно с пушкинским:

...Явилася она передо мною!
 В одежде белой, как туман;
 Воздушною лазурной пеленою
 Был окружен воздушный стан.
 Таинственно она ее свивала
 И развивала над собой...

(«Привидение»)⁶⁶

«Дева под покрывалом» — в сущности, это прообраз чисто романтического способа видеть в мире прелесть, очарование, идеал, наконец. Вуаль, покров, удаление — все это таинственно облагораживает, поэтически просветляет мир.

Но не только даль и различные покровы могут выполнять роль медиаторов⁶⁷ между романтическим «я» и миром, медиаторов, поэтически преобразующих для романтика мир.

Эти промежуточные среды весьма разнообразны у разных романтических поэтов.

В поэтическом мире И. Эйхендорфа, например, в роли медиатора между героем и забытым прекрасно-сказочным прошлым часто выступает тихий ночной лес, вершины деревьев, поющих в ночи о «старых сказках»:

Wie schön, hier zu verträmen
 Die Nacht im stillen Wald,

⁶⁶ Северные Цветы на 1825 г. СПб., 1824. С. 237–258.

⁶⁷ Под медиатором здесь и далее имеется в виду посредник при восприятии мира романтическим «я», через которого достигается поэтическое преобразование мира, воображаемая связь с прошлым, воображаемое преодоление расстояния. О разнообразии романтических медиаторов см. ниже.

Wenn in den dunklen Bäumen
Das alte Märchen hallt.

(«Die Nacht»)⁶⁸

(Как прекрасно промечтать здесь,
В тихом лесу, всю ночь,
Когда в темных деревьях
Звучит старая сказка.)

(«Ночь»)

Таким же медиатором между героем и поэтическим прошлым может быть и определенное состояние природы, например, у того же Эйхендорфа — тихая ночь:

Von den Bergen sacht hernieder,
Weckend die uralte Lieder,
Steigt die wunderbare Nacht...⁶⁹

(С гор неслышно,
Пробуждая древние песни,
Нисходит волшебная ночь...)

51

В роли медиаторов могут выступать не только физические объекты или среды, но и формы впечатлений. Особые облики, которые могут принимать впечатления, часто означают для романтика, что за этим впечатлением стоит нечто интимно-близкое, внутренне-истинное, свое. В поэзии того же Эйхендорфа такой формой впечатления является «сновидность» (часто повторяемая формула «wie in Traum» — «как во сне»).

Рассмотрим теперь, как некоторые из названных нами медиаторов осуществляют свою ценностно-романтическую функцию в романтической поэзии Пушкина.

I. ДАЛЬ ПРОСТРАНСТВА И ДАЛЬ ВРЕМЕНИ В МЕДИАТИВНОЙ ФУНКЦИИ

То, что даль облагораживает предмет, было известно поэтам давно. Английский поэт Джон Норрис пишет в 1678 году:

Расстояние делает предмет прекрасным,
Наделяя его прелестными чертами и милым видом⁷⁰.

Предромантик Томас Кемпделл в 1799 году пишет:

Расстояние придает виду очарование...

⁶⁸ Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S. 43.

⁶⁹ Ibid. S. 32–33.

⁷⁰ Цит. по: Abercrombie L. Romanticism. London, 1926. P. 41–42.

Английский литературовед Л. Аберкромби подмечает тонкое, но чрезвычайно важное различие между этими двумя мыслями: «Для Норриса важен объект, который расстояние делает прекрасным; расстояние само по себе для него ничто... Но когда Кэмпделл говорит:

Расстояние придает виду очарование, —

для него важно расстояние, даль сама по себе»⁷¹.

«Даль сама по себе» становится для романтизма не только самым поэтическим местом в мире, но и важнейшей категорией романтического мышления, орудием, с помощью которого романтик поэтически преображает мир. Это относится не только к дали пространства, но и к дали времени: «Как в дали времени, так и в дали пространства сквозит романтика...»⁷². Жан-Поль Рихтер остроумно высказался по этому поводу в одном из своих афоризмов: «Уже даль пространства облагораживает и поэтически просветляет идущего человека; насколько сильнее делает это даль времени!»⁷³.

Удаление как средство поэтического преображения мира, превращения мира в ценность остро ощущал и Вордсворт. Поэтичность и возвышенность первого детского виденья мира объясняется для него тем,

That men did at the first present themselves
Before my untaught eyes thus purified,
Removed, and at a distance that was fit...⁷⁴

(что люди [пастухи. — *А.М.*] впервые предстали перед моими неопытными глазами очищенными, отдаленными, и на наиболее должное расстояние.)

Итак, удаление для романтического сознания — это медиатор, сквозь который мир предстает в поэтически облагороженном виде. Даль времени и даль пространства в их медиативной функции играют огромную роль в структуре одного из центральных произведений пушкинской романтической лирики — элегии «Погасло дневное светило». Герой элегии дан как бы в двух движениях. Эти два движения, два процесса, которыми захвачен герой, — бегство и воспоминание. Следовательно, он поставлен одновременно перед двумя «далями»: далью пространства и далью времени. Герой отдаляется от родины и стремится к другому берегу — тоже «берегу отдаленному». Мотив, доминирующий в его воспоминаниях — мотив обмана, измены прошлого (об этом мы писали выше), а измена — это тоже удаление, безвозвратное удаление прошлого и его ценностей.

⁷¹ Ibid. P. 48.

⁷² Strich F. *Deutsche Klassik und Romantik*. München, 1924. S. 80.

⁷³ Paul J. *Aphorismen*. Leipzig ; Weimar, 1979. S. 148.

⁷⁴ Wordsworth W. *The Prelude*. NY, 1978. P. 320. Далее «Прелюдия» цитируется по этому изданию.

Ситуация героя в этом стихотворении — это ситуация безвозвратного удаления от берегов родины, от прошлого, от ценностей этого прошлого, которые «изменили», стали чужими:

Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала.
(II, I, с. 146–147)

Нетрудно заметить некоторую логическую несообразность строк:

Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Вспоминаньем упоенный...
(II, I, с. 146)

В самом деле поэт стремится к чужой земле, на которой он никогда не был — «вспоминаньем упоенный»? Конечно, объяснить нелогичность можно очень просто: в 1819 г. Пушкин начинает «Элегию»:

Вспоминаньем упоенный,
С благоговеньем и тоской,
Объемлю грозный мрамор твой,
Кагула памятник надменный.
(«Элегия», 1819; II, I, с. 76)

Элегия осталась незаконченной, а строка искала себе нового применения; вошла, наконец, в новую элегию, не совсем сообразуясь с ее логикой. Но здесь на смену обыденной логике приходит более отвлеченная логика поэтических соответствий: образ воспоминания вошел в стихотворение как изоморфный образу «дали», отдаленного берега. Открывшаяся перед героем даль пространства как бы в то же время открывает перед ним перспективу и другой дали — дали времени. Стремление в пространственную даль служит аналогом работы воспоминания — стремления в даль ушедшего времени.

И в том, и в другом случае восприятие опосредовано через отдаление, отдаление безвозвратное: мотив обмана всего прошлого (т.е. его безвозвратного отчуждения) изоморфен мотиву безвозвратного пространственного удаления от «печальных берегов туманной родины». Но этим работа дали, удаления в стихотворении не исчерпывается: «даль» обладает еще и могучей медиативной силой: она не только отдаляет, но и приближает и мирит. Так оказывается, что отчуждение от воскрешенных воспоминаний, образов — ценностей прошлого до конца все же невозможно:

...но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...
(II, I, с. 147)

а обман, отрезавший героя от прошлого и вынудивший его бегство, оказывается все же «милым»:

...все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...
(II, I, с. 146)

Сознание невозможности полного отчуждения от утраченных ценностей мы находим и в ранней лирике Байрона:

Конец! Все было только сном.
Нет света в будущем моем.
Где счастье, где очарованье?
Дрожу под ветром злой зимы,
Рассвет мой скрыт за тучей тьмы,
Ушли любовь, надежд сиянье...
О, если б и воспоминанье!
(«Воспоминание», 1806⁷⁵; пер. Вс. Рождественского)

54

Но Байрон не достигает такого художественно сложного результата: у него — прощание с прошлым злое, с желчью; у Пушкина — прощание милующее, просветленное, «со слезами на глазах». Даль, удаление освобождает от прошлого и в то же время служит медиатором, возвращающим герою это прошлое — но уже поэтически просветленным, очищенно-эстетизированным. Собственно говоря, эстетический эффект этой элегии во многом и основан на том, как сознание безвозвратного удаления «поэтически просветляет», используя еще раз удачное выражение Жан Поля, эстетически преображает воспоминание о прошлом:

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь...
(II, I, с. 146)

2. ФИЗИЧЕСКАЯ СРЕДА В РОЛИ МЕДИАТОРА

Многие поэты-романтики имеют свои излюбленные предметы или физические среды, которые выполняют в их поэзии роль медиаторов, связывающих лирического героя с чем-то для него наиболее ценным, значительным — одним словом, с планом «идеального». У Эйхендорфа, поэзия которого дает нам особенно яркие образцы медиаторов, такой магией обладают, как мы уже отмечали, деревья. Деревья поют, шепчут, говорят — и говорят всегда о самом заветном, дорогом:

⁷⁵ Байрон Дж. Г. Сочинения: в 3 т. Т. 1. М., 1974. С. 27.

Die [Weide. — A.M.] waren alle wie Sirenen,
Mit feuchten, langem, grünem Haar,
Und von der Alten Zeit voll Sehnen
Sie sangen leis und wunderbar⁷⁶.

(Ивы были как Сирены
С влажными длинными зелеными волосами,
Полные тоски, пели они
Тихо и волшебюно о старых временах.)

В поэзии Пушкина тоже есть предмет, обладающий магией медиации, магией, которая в наиболее простом виде выступает, как и у Эйхендорфа, как способность внутренней речи, слышимой лишь одним лирическим героем:

Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы,
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы.

Твоя серебряная пыль
Меня кропит росюю хладной:
Ах, лейся, лейся, ключ отраднуй!
Журчи, журчи свою мне быть...

(«Фонтану Бахчисарайского дворца», 1824; II, I, с. 343)

Поток фонтана выполняет у Пушкина ту же функцию, что и деревья у Эйхендорфа, — он связывает героя с прошлым, он говорит, рассказывает.

Надо напомнить, что образы воды, потока вообще играют у Пушкина огромную роль. «Я не знаю поэта, который бы пользовался образом бегущей воды так часто, как Пушкин», — пишет П. Бицилли⁷⁷. Образ потока является у Пушкина емкой метафорой целого ряда значений. Поток, течение — это жизнь, свобода, это воплощение несвязанности, как бы метафора разрывания пут, ускользания от оплотов (см., например, стихотворение 1823 г. «Кто, волны, вас остановил», где «поток мятежный» превращен, в сущности, пользуясь удачным термином П. Моро⁷⁸, во «внутренний пейзаж души»).

Однако в стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» образное значение потока совершенное особое: это поток-медиатор; слушая журчание воды, герой стихотворения как бы получает нить, связывающую его с утраченным прошлым. «Медиативное» значение потока имеет у Пушкина свою традицию. Обратимся к стихотворению 1823 года «Ночь»:

⁷⁶ Цит. по: Hillman H. Bildlichkeit der deutschen Romantik. Frankfurt, 1971. S. 242.

⁷⁷ Бицилли П. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 129.

⁷⁸ Moreau P. De quelques paysages introspectifs // P. Moreau. Âmes et themes romantiques. P., 1965. P. 17–28.

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви, текут, полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются, и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя!
(II, 1, с. 289)

Казалось бы, что Пушкин здесь всего лишь использует очень традиционную в романтической поэзии метафору стихи-поток. Так, Вордсворт в «Прелюдии» сравнивает свое пение с потоком «посланным из недр лопнувшей тучи»⁷⁹. Языков прямо-таки по-пушкински пишет в послании к Вульффу 1827 г.:

Легко потоки душ и слов
Струятся в образы стихов...⁸⁰

56

Наконец, образ мог быть подсказан Пушкину и такими строками из А. Шенье:

Les vers pour la chanter naissent autour de moi.
Tout pour elle a des vers! Ils renaissent en foule;
Иls brillent dans les flots du ruisseau qui s'écoule;
Иls prennent des oiseaux la voix et les couleurs...⁸¹

(Стихи, чтобы воспевать ее [Камиллу. — А. М.] рождаются вокруг.
Повсюду есть стихи для нее! Множество их рождается вновь и вновь;
Они блестят на волнах текущего ручья; принимают голос и окраску птицы...)

Однако эта традиционная в романтической поэзии метафора потока играет в стихотворении Пушкина очень своеобразную роль. Звуковой план стихотворения построен как цепь метаморфоз: голос поэта — журчание ручья — голос возлюбленной. Стихи, обращаясь в журчащий поток, тем самым становятся тем звеном в цепи, той нитью, через которые единственно возможно внутренне не осознанное соприкосновение души поэта с образом возлюбленной. Поток оказывается не только говорящим, что в романтической образности не ново, например, у того же Эйхендорфа:

Wie Wald und Ström im Rauschen
Verlockend Worte tauschen!⁸²

⁷⁹ The Prelude. P. 250.

⁸⁰ Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л, 1964. С. 236.

⁸¹ Chénier A. Poésies. Paris, 1851. P. 87.

⁸² Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S. 26.

(Как заманчиво обмениваются словами
лес и поток в своем шуме!);

поток служит здесь медиатором не только слухового, но и зрительно-го впечатления («Во тьме твои глаза блистают предо мною...»). Поток-медиатор как бы расширяет для лирического «я» стихотворения границы пространственной достижимости, создавая иллюзию близости — далекой в данный момент возлюбленной.

Отметим одну очень важную особенность потока-медиатора у Пушкина: поток должен быть непременно звучащим. Высочайшей точки развития этот мотив звучащего потока, охватывающего душу и расширяющего для нее границы достижимости, достигает в «Осени» (1833).

Уже давно было замечено, что сравнение с кораблем у Пушкина подготовлено подбором соответствующих слов — «водных» глаголов («излиться», «потекут»). Это, пожалуй, даже не подготовка главного мотива (корабль), но уже сам мотив в действии, сам образ — звучащий поток-медиатор, охвативший душу, поток, в котором и через который действует воображение:

Душа стесняется лирическим волнением,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявлением —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей

— и далее:

Минута — стихи свободно потекут.
(«Осень» (отрывок), 1833; III, 1, с. 321)

Этот своего рода миф о метаморфозе, который мы находим в «Осени», миф о превращении жизни, внутренней, душевной жизни в поток и души — в корабль, является общеромантическим. Шелли дважды дает нам свой вариант этого образа. В «Освобожденном Прометее» плавание души, погруженной пением в блаженство-забытье, к Елисейским полям изображено так:

My soul is an enchanted boat,
Which, like a sleeping swan, doth float
Upon the silver waves of thy sweet singing...⁸³

(Моя душа — очарованный челн,
который, как спящий лебедь, плывет
на серебряных волнах твоего сладкого пения...)

В другом случае Шелли изображает сходную лирическую ситуацию, обозначая место, куда стремится душа-корабль, более отвлеченно:

⁸³ Shelley P.B. Poetry and Prose. M., 1959. P. 120.

My spirit like a charmed bark doth swim
Upon the liquid waves of thy sweet singing,
Far far away into theregions dim
Of rapture...

(«Fragment: to One singing»)⁸⁴

(Мой дух как очарованный корабль плывет
По плавным, светлым волнам твоего сладкого пения
Далеко, далеко прочь, в туманную область восторга...)
(«Отрывок: К поющей»)

Сходную лирическую ситуацию видим мы и в «Мраморной статуе» Эйхендорфа: вся жизнь обращается в легкий, ясный поток, по которому радостно устремляется душа-корабль: «звуки как первые солнечные лучи волшебным образом касаются глубины и будят все песни, которые спят там внизу окованные, и источники, и цветы, и древние воспоминания, и вся, застывшая жизнь становится легким, ясным потоком, по которому сердце с шелестящими вымпелами давно покинутых желаний радостно устремляется вновь...»⁸⁵.

58

Впечатления, пришедшие извне, или движения, рождающиеся внутри души, обращаются в поток, легкий, свободный, непременно приятный; душа, обратившаяся в «очарованный корабль», увлекается этим потоком. Таков в общих чертах этот романтический миф о потоке-медиаторе, уносящем душу в неведомые, далекие области, миф, сложным, опосредованным путем отразившийся и в «Осени».

ДУШЕВНОЕ СОСТОЯНИЕ КАК МЕДИАТОР

Мы уже говорили, что в роли медиаторов, дающих романтической душе возможность соприкосновения с планом идеального, с планом высших ценностей, могут выступать и особые формы впечатлений, особые душевные состояния.

Романтизм открыл и опозитизировал особое состояние души, вернее, особый угол восприятия действительности, когда окружающий героя мир кажется ему увиденным «как во сне». «Как сон», «как во сне», «как виденье» — эти и подобные им обороты становятся в поэтическом языке многих романтиков формулами, выражающими особую, исключительную внутреннюю значимость данного впечатления или душевного состояния. Для Вордсворта впечатление или душевное состояние, подобное сну, всегда обладает особой значимостью, ценностью. В «Прелюдии» мы читаем:

Thus did and steal along that silent road,
My body from the stillness drinking in

⁸⁴ Ibid. P. 301.

⁸⁵ Цит. по: Hillman H. Bildlichkeit der Deutschen Romantik. Frankfurt, 1971. S. 252.

A restoration like the calm of sleep,
But sweeter far...

...

O happy state! What beautiful pictures now
Rose in harmonious imagery — they rose
As from some distant region of my soul
And came along like dreams.⁸⁶

(Так я незаметно шел по тихой дороге,
Мое тело впитывало из тишины
Восстановление сил, подобное спокойствию сна,
Но более приятное...

...

О счастливое состояние! Какие прекрасные картины
Не вставали передо мной в гармонических образах —
Они вставали словно из далекой области моей души
И проходили передо мной, как сны.)

Лирический герой Вордсворта испытывает как бы состояние сновидения, состояние, которое в то же время переживается как расширение границ «я» (обращение внешнего пейзажа во внутренний). Кольридж в одном из стихотворений, вспоминая о первой встрече со своей будущей женой, пишет:

You stood before me like a thought,
A dream remembered in a dream...⁸⁷

(Ты стояла передо мной как мысль,
Сон, вспомненный во сне.)

Сравнение здесь тоже имеет остранный характер: оно не опирается на реальное сходство сна с состоянием души, но призвано именно показать исключительную важность этого состояния. Такой же формулой остранения, показателем исключительности впечатления или состояния является и излюбленная формула Эйхендорфа «и как во сне», например:

Wirre Rauschen in den Wipfeln —
Alles ist mir wie im Traum⁸⁸.

(Смутные шорохи в верхушках —
Мне кажется, что все как во сне.)

Посмотрим, как романтическая формула остраненного состояния — формула «как во сне» — реализуется в поэзии Пушкина.

⁸⁶ The Prelude. P. 160.

⁸⁷ Coleridge S.T. Selections / ed. by I.A. Richards. Harmondsworth, 1977. P. 194.

⁸⁸ Eichendorf J. von. Werke. Berlin; Weimar, 1980. S. 112.

Мы обратимся здесь к «Осени», стихотворению, которое обычно рассматривается вне связи с романтическим периодом творчества Пушкина, но образность которого содержит много романтических черт⁸⁹:

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...
(III, 2, с. 321).

В этих строках «Осени» мотив сна всплывает дважды. Но каждый раз по-разному. «Усыплен» — это метафора, основанная на вполне очевидном сходстве состояния души героя с состоянием сна. Но какова предметная основа второго упоминания о сне — «как во сне?» Сходства, дающего возможность сравнения, здесь нет: ведь что значит «искать излиться свободным проявленьем» «как во сне»?

Перед нами сравнение остраняющее. Его роль не в том, чтобы показать сходство со сном, как, например, в строках:

Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман...
(«К Чаадаеву», 1818; I, с. 72)

Оно скорее показывает, что данное состояние души не похоже ни на одно обычное состояние души — и на состояние сна тоже.

Учитывая все приведенные нами параллели из западноевропейских романтиков, можно сказать, что «как во сне» — это вообще не сравнение, а название особого, подобного сну, состояния души — состояния, для всех романтиков соответствующего наиболее поэтическим моментам душевной жизни, когда самозабвение открывает путь поэтической активности, расширяет границы «я».

Формуле остранения со стороны субъекта («как во сне») соответствует и не менее характерная для многих поэтов-романтиков формула остранения со стороны объекта («как сон», «как виденье»). Такое остраняющее со стороны объекта сравнение мы находим в «Я помню чудное мгновенье...»:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.
(«К***», 1825; II, 1, с. 406)

⁸⁹ Об отношении «Осени» к романтической лирике Пушкина см.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. М., 1967. С. 455–456.

«Виденье», к тому же «мимолетное» — на нашем языке эта формула выражала бы скорее незначительность события. Посмотрим, что означает она на языке романтиков.

А.И. Белецкий при разборе этого стихотворения выделяет среди значений слова «видение» у Пушкина два очень для нас важных. «Виденье» — это, с одной стороны, впечатление, полученное от реальной действительности. С другой стороны, «виденье» у Пушкина — это идеал («Некие высокие идеалы, некогда смутно представшие детскому уму и чувству», — пишет Белецкий о стихотворении «Возрождение»)⁹⁰.

Слово «видение» в языке романтиков действительно могло употребляться как синоним слова «идеал». В этом нас с достаточной очевидностью убеждает словоупотребление в первой русской романтической книге по эстетике — «Опыте науки изящного» А. Галича. Вот что он пишет об идеале: «... Идея же Изящного принадлежит фантазии, которая, заимствуя представления свои от разума, облекает оные в форму, подлежащую созерцанию. Сей, соответственно идее составляемый образ вещи есть ее первообраз (самообраз), идеал, видение»⁹¹.

Совершенно очевидно, что «идеал» и «виденье» в этом тексте синонимы. Философское словоупотребление подкрепляется и поэтической практикой: в поэзии Жуковского «сон», «призрак» — посланцы «идеального» мира на землю, своего рода посредники — медиаторы между небом и землей:

Милый сон, души пленитель,
Гость прекрасный с вышины,
Благодатный посетитель
Поднебесной стороны...

(«Лалла Рук», 1821)⁹²

Кто ты, призрак, гость прекрасный?
К нам откуда прилетал?

(«Таинственный посетитель», 1824)⁹³

Но у Пушкина тема трактована несколько иначе, чем у Жуковского.

У Жуковского было бы: «явилось виденье» (ср. цитированное нами выше стихотворение «Привидение»), у Пушкина — «явилась как виденье».

В данном случае этот нюанс очень существен: медиатором-посредником у Пушкина становится не само виденье, «таинственный гость», а тот угол зрения, в котором вполне реальное впечатление предстает «подобным виденью», «как мимолетное виденье». Пушкин здесь ближе не Жуковскому с его мифологией посредников между небом и землей — «таинственных посетителей», «мимопролетевших гениев» и т.д., а романтикам, испытывавшим на себе магию впечатления, похожего

⁹⁰ Белецкий А. И. Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 390.

⁹¹ Галич А. Опыт науки изящного. СПб., 1825. § 23.

⁹² Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954. С. 92.

⁹³ Там же. С. 97.

на сон — Эйхендорфу с его «*Alles ist mir wie im Traum*», Вордсворту, когда он говорит:

...and the sky,
Never before so beautiful, sank down
Into my heart, and held me like a dream⁹⁴
(... и небо,
Никогда доселе не бывшее таким прекрасным, снизошло
в мое сердце, и овладело мной как сон).

Пушкинское «виденье» не равно «идеалу». Но не равно и «реальному впечатлению, полученному от действительности». Его нельзя подставить ни в одно из двух определенных А. И. Белецким значений этого слова. Нельзя просто потому, что в стиховом ряду оно стоит как бы между этими двумя значениями, не отождествляясь ни с одним из них. В самом деле, первые две строки соответствуют плану «реальной действительности»:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты.

62 Четвертая строка вводит план «идеального»:

Как гений чистой красоты.

Третья строка — «как мимолетное виденье» — нечто опосредующее, медиатор, условие, делающее возможной связь между реальным в 1–2-й строках и идеальным в 4-й строке. Иначе говоря, «как виденье» — это тот угол зрения, виденья, при котором реальное претворяется в идеальном-возвышенное.

Н. Ф. Сумцов указывает⁹⁵ на непосредственный источник стихотворения «Я помню чудное мгновенье» — на стихотворение Вордсворта, в котором есть такие строки:

She was a Phantom of delight
When first she gleamed upon my sight;
A lovely Apparition, sent
To be a moment's ornament...⁹⁶

(Она была видением восторга,
Когда впервые в сиянии явилась передо мной;
Прелестный призрак, посланный
украсить мгновение...)

⁹⁴ The Prelude. P. 82.

⁹⁵ Сумцов Н. Ф. Исследование о поэзии А. С. Пушкина // Сборник Харьковско-го университета. Харьков, 1900. С. 233.

⁹⁶ См.: *Wordsworth W. Poems*. N.Y. T. I. С. 603 (также комментарии на с. 1003).

Этими строками сходство, собственно, и ограничивается. Стихотворение Вордсворта обращено к его жене, которая в следующих далее строках предстает уже в довольно бытовом «семейственном» свете.

Сумцов, конечно, ошибался, если имел в виду прямое заимствование. Но он был прав в другом — прав в самом сопоставлении. Как часто бывает, поиск «параллелей» приводит к тому, что выявляется «общее место», ход мысли, характерный для авторов, в мировосприятии которых есть что-то сходное.

В этом смысле пушкинское стихотворение может быть сопоставлено со стихотворением Вордсворта ничуть не больше, чем со многими другими стихотворениями Вордсворта, Эйхендорфа или Кольриджа, где тоже есть сходные формулы восприятия, подобного сну.

Впрочем, и в пределах лирического творчества Пушкина можно установить определенные соответствия с лирической ситуацией стихотворения «Я помню чудное мгновенье...».

Начиная с П. В. Анненкова, пушкинисты видят прообраз этого стихотворения в стихотворении 1817 года «К ней». Но есть еще одна любопытная параллель: стихотворение 1822 года «Гречанке», обращенное к возлюбленной Байрона, с которой Пушкин сам был знаком:

Скажи — когда певец Леилы
В мечтах небесных рисовал
Свой неизменный идеал,
Уж не тебя ль изображал
Поэт мучительный и милый?
Быть может, в дальней стороне,
Под небом Греции священной,
Тебя страдалец вдохновенный
Узнал иль видел как во сне.
И скрылся образ незабвенный
В его сердечной глубине?

(II, I, с. 262)

Здесь мы находим все ту же формулу восприятия («видеть, как во сне»), причем трактовка ее чисто романтическая: увиденное «как во сне» соотносено с «сердечной глубиной» — той сферой души, которая, с точки зрения романтических представлений, связана с миром идеального, хранит непреходящие душевные ценности. Ниже мы еще будем говорить о метафоре «душевной глубины» в романтизме, о вордсвортовской «под-душе» (*under soul*) как о наиболее значимой для романтиков части души, с которой связаны высшие проявления духовной жизни.

Мы столкнулись с тем, что в пушкинской романтической лирике, как и в романтической лирике вообще, особое значение закрепляется за моментами этого похожего на сон восприятия мира, когда мир предстает как принадлежащий «более чем реальности» — он оказывается соотношенным еще и с планом идеального. Но здесь мы подошли к более общему вопросу — вопросу о том, как вообще соотносятся в мировосприятии пушкинской романтической лирики реальное и идеальное.

ИЛЛЮЗИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ

Антиномия «иллюзия-реальность» играет в связи с проблемой ценности очень важную роль в романтическом мировосприятии.

Рассматривая обращение ценности в романтическом сознании, мы уже говорили о том, что романтический герой живет в обманывающем мире, что реальность, мир может обернуться для него иллюзией, обманом, подделкой:

Ужели он казался мне
Столь величавым и прекрасным?
(«Мое беспечное незнание...»; II, I, с. 293)

Однако значение иллюзии, обмана для романтического сознания отнюдь не исчерпывается этой чисто негативной стороной. Иллюзия для романтика помимо житейского имеет еще и артистическое значение: ведь романтик видит мир прежде всего артистически: игра обмана, вуали, покрывающей лик истины, таинственная двусмысленность, царящая в мире, волшебная прелесть, присущая даже заведомо ложному, изменившему, — все это составляет для романтического сознания поэтическую, эстетически значимую сторону мира.

В мире царит не просто обман, но артистический обман — и этот артистизм, столь присущий и самому романтическому сознанию, мирит его с иллюзией, заставляет романтика искать ценность именно в сфере иллюзорного, обманчивого. И сам обман в ряде случаев становится высокой ценностью.

Мы уже говорили об известном принципе классицизма: «прекрасно то, что истинно».

В недрах новой эпохи, нового мироощущения возникла мысль прямо противоположная, высказанная устами Ж. Ж. Руссо: «Прекрасно лишь то, что не существует». Эта мысль стала для многих русских писателей конца XVIII – начала XIX века предметом долгих размышлений. Карамзин обращается к ней в статье «Несколько слов о русской литературе»: «“Прекрасно только то, чего нет”, — сказал Ж. Ж. Руссо. Ну что ж. Если это прекрасное всегда ускользает от нас, как легкая тень, попытаемся уловить его нашим воображением»⁹⁷.

Часто возвращался к толкованию этого афоризма и В. А. Жуковский. Общеизвестно, что одно из этих толкований (комментарий к стихотворению «Лалла Рук») Пушкин переписал собственноручно (что вызвало в свое время ошибку М. О. Гершензона, приписавшего это толкование Пушкину): «Руссо сказал: *il n'y a de beau, que ce qui n'est pas*. Это не значит: только то, что не существует. Прекрасное существует, но его нет, ибо оно является нам единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, чтобы нам оживить, обновить душу; но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем»⁹⁸.

⁹⁷ Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2-х т. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 156.

⁹⁸ См. об этом: Веселовский А. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 492.

Характерно, что Жуковского волнует не философская проблема бытия-небытия прекрасного (тут сомнений нет — прекрасное существует), а именно артистическая двойственность его существования, присущая прекрасному прелесть обманчивости: с одной стороны, оно обманывает нас, ибо «является нам единственно для того, чтобы исчезнуть», с другой стороны, оно единственно верное, истинное, свое, ведь оно «оживляет и обновляет нам душу».

Мысль о том, что артистически-обманывающий способ бытия неотъемлем от плана идеального, от более высокой реальности, прививается в это время и на немецкой почве. Гете в «Поэзии и правде» пишет: «Высшее предназначение каждого из искусств состоит в том, чтобы через видимость (“durch den Schein”) создавать иллюзию (“die Täuschung”) какой-то более высокой реальности»⁹⁹.

Во всех этих высказываниях иллюзия, обман, видимость — пока лишь способ бытия истинного, «идеального», посредник-медиатор между реальным и идеальным. Но зрелый романтизм уже окончательно закрепляет истинность за иллюзорным. «Сны — в жизни это самое приятное, а может быть, и самое истинное», — меланхолически замечает Ш. Нодье¹⁰⁰.

Романтизм открыл в мире новую прелесть, новое очарование: очарование истиной не ясной (clarté) и однозначной, но ускользающей, двусмысленной, «обманчивой».

В ясном, реальном, прочном романтическое сознание подозревает измену, подделку. И в то же время именно романтическому сознанию доступен особый род духовной смелости — смелости довериться ускользающему, непостижимому, смелости довериться «обману».

Так возникает в романтической лирике тема апологии обмана, доверия обману, тема, которую мы находим и в лирике Пушкина. Один из вариантов романтического доверия обманчивому — доверие обманчивой стихии — мы находим уже в элегии «Погасло дневное светило»:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей...

(«Погасло дневное светило...», 1820; II, 1, с. 146)

Но о романтической трактовке стихии в поэзии Пушкина речь пойдет ниже. Остановимся на той поэтической традиции, которая, как нам кажется, во многом определила развитие в лирике Пушкина темы иллюзии, обмана.

Пушкину очень нравилась одна строка из стихотворения поэта, к которому он вряд ли мог в целом питать симпатию. Это строка из «Камина в Пензе» И. Долгорукого: «О сердца сладкие обманы!»¹⁰¹. Понравилась эта строка скорее всего «не Долгорукого ради», а из-за точности, удачности формулы, принадлежащей не столько одному Долгорукому, сколько поэтической эпохе в целом.

⁹⁹ Цит. по: *Wenzel H.* Das Problem des Scheins in der Ästhetik. Köln, 1958. S. 5.

¹⁰⁰ Цит по.: *Schenk H.G.* The mind of the European Romantics. L., 1966. P. 8.

¹⁰¹ См. об этом: *Розанов И.Н.* Русская лирика. От поэзии безличной — к исповеди сердца. М., 1914. С. 100.

В самом деле, катахреза «сладкий обман» (и ее варианты) в конце XVIII – начале XIX веков — общераспространенный штамп. Справедливо замечает Д. Чижевский по поводу собственно пушкинской лирики: «Слово “обман” у Пушкина имеет эстетическое значение в смысле немецкого *Schöner Trug*»¹⁰². Интернациональность этого штампа действительно не оставляет сомнений. Скажем, такая строка А. В. Шлегеля: «*Längst hatt'ich süßem Trug nicht mehr gefrönet*»¹⁰³ (Я уже давно не предаюсь сладкому обману) кажется удивительно близкой русской поэтической традиции этого времени; можно вспомнить и пушкинскую строку: «Увы! Нельзя мне вечно жить обманом» («Послание Горчакову», 1817). Очень выразительна в этом ряду и строка Парни, выражающая его кредо: «*L'espoir qui trompe a toujours sa douceur*» (Есть прелесть в надежде, которая обманывает)¹⁰⁴.

О Парни несколько слов надо сказать особо, ибо его творчество имело значительное влияние на поэзию Пушкина. Мир этого поэта-предроманта не отличается богатством и разнообразием, но важно то, что принцип игры, бесконечного артистического обманывания, «вуалирования» реальности является в поэтическом мире Парни едва ли не главным.

Обманывает не только возлюбленная (хотя, конечно, мотив любовной измены остается очень важным), весь мир, окружающий героя, неустойчив, полон игрового лукавства, коварного, но чаще добродушно благосклонного к герою. Один из любимых мотивов Парни: утренняя звезда отсрочивает свое появление на небе, чтобы продлилось наслаждение влюбленных¹⁰⁵.

В «Переоблечениях Венеры» Миртис преследует нимфу, перед ней раскрывается огненная пропасть, и она исчезает в ней; пастух прыгает туда вслед за нимфой и... оказывается в ее объятиях на постели из цветов и мха¹⁰⁶.

Артистический мир Парни уже несет в себе нечто общее с миропониманием романтиков. Мир, окружающий романтическое «я», чужой, враждебный, но в этой «чуждости» и враждебности можно найти точку соприкосновения с планом «идеального», точку интимной близости с чем-то своим, родным (метафоры этого соприкосновения с планом идеального: тайный голос, «таинственный посетитель», «таинственная печаль»; у Вордсворта — чисто психологическое ощущение чьего-то реального присутствия¹⁰⁷).

У Парни мир дан уже в подобной, хотя и далекой от романтического драматизма, двусторонности: он обманывает, но он же в конце концов и утешает обманом, как обманывают и одновременно утешают черты возлюбленной:

¹⁰² *Tschizewskij D.* Russische Literatur. Geschichte des 19-th. Die Romantik. München, 1977. S. 60.

¹⁰³ Цит. по: *Huch R.* Die Romantik. Tübingen, 1964. S. 353.

¹⁰⁴ *Parny E.* Œuvres choisies. P., 1826. P. 87.

¹⁰⁵ *Ibid.* P. 6, 8.

¹⁰⁶ *Ibid. Tableau X.* P. 227–228.

¹⁰⁷ *The Prelude.* P. 148.

Ces traits chéris dont l'aspect enchanteur
Adoucissait et trompait ma douleur¹⁰⁸.

(Эти дорогие черты, чей обольстительный вид
смягчал и обманывал мою печаль.)

Иллюзорность, обманчивость перестают быть признаком неистинного, лишённого ценности, но, напротив, становятся как бы, выражаясь языком самих романтиков, «тайным» залогом, тайной надеждой на сближение, соприкосновение с единственно ценным.

Мы остановились подробно на поэзии Парни, чтобы отметить ту особенность его поэтического мира, которая, как нам кажется, делает его особенно интересным и привлекательным — не только для нас, но и для Пушкина и его современников. В 1824 г. Пушкин вновь обращается к Парни (значит, в разгар увлечения Байроном и романтизмом Парни не потерял для Пушкина интереса) и переводит одно из самых «артистических» его стихотворений — XXVII картину «Переоблаченной Венеры». В ней Парни использует один из любимейших своих игровых приемов — прием «разоблачения иллюзии». То, о чем говорится в стихотворении или о чем говорит его лирический герой, оказывается обманом, иллюзией (ср. элегию Парни «La Rechute», «Вторичное падение»). Этот внезапный удар разоблачения, видимо, нравился Пушкину не меньше, чем самому Парни, он часто использует его в лицевой лирике. Характерно, что и в своем переводе Пушкин по сравнению с Парни делает этот момент разоблачения более явным, острым:

Par de longs sentiers ténébreux
Il remonte, et sa main profane
Ouvre la porte diaphane
D'où sortent les Songes Heureux¹⁰⁹.

(Длинными мрачными тропами
вновь поднимается он, и его неопытная рука
открывает полупрозрачную дверь,
откуда вылетают счастливые сновидения.)

Пушкин переводит:

И счастливцев отпирает
Осторожною рукой
Дверь, откуда вылетает
Сновидений ложный рой.

(«Прозерпина», 1824; II, 1, с. 320)

Итак, все оказалось лишь сном, иллюзией, но у Пушкина этот момент «разоблачения» усилен амплификацией, которой нет в подлиннике: «сно-

¹⁰⁸ Parny E. Op. cit. P. 75.

¹⁰⁹ Parny E. Op. cit. P. 248.

видений ложный рой». Этот прием «обнаружения иллюзии» имеет свою судьбу и в романтической поэзии. Мы находим целый ряд романтических стихотворений, построенных по сходной схеме: момент короткого, но счастливого самозабвения в мечте, момент, который быстро исчезает, магия «чар» рассыпается, и герой остается наедине с чужим, холодным миром. Ситуация романтического героя тогда становится ситуацией вопрошания: «Что это было, — спрашивает он, — явь или сон?»

Прежде всего нужно упомянуть в этой связи одну из великих од Китса — «Оду к соловью». Ситуация полного, вплоть до «частичной потери сознания»¹¹⁰ самозабвения в мечте сменяется ситуацией горького вопрошания:

Adieu! The fancy cannot cheat so well
As she is famed to do, deceiving elf...

Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music — Do I wake or sleep?¹¹¹

(Прощай! Воображение, лукавый эльф,
Не может так ловко обмануть, как о нем думают...

Было ли это виденье, или сон наяву?
Музыка улетела — бодрствую я или сплю?)

По сходному принципу построено и стихотворение П. А. Катенина «Мир поэта». Поэт в мечте сопresentствует в прошлом, видит его героев, и вдруг следует «удар» разоблачения мечты, обмана:

Нет их! Нет никого! Мечта воображенья
Мой обманула взор: зарытые землей,
Для них нет боле пробужденья,
Один, в тиши ночного бденья,
Я здесь с душой, смущенной от скорбей!
Вокруг меня зари свет слабый льется;
Лицо горит, мрет голос, сердце бьется,
И слезы каплют из очей¹¹².

Разоблачение обмана открывает путь катарсису: «поэтическим слезам», пролитым «над вымыслом». Обман разоблачен, но высшая ценность закреплена все же за ним.

У Пушкина тоже есть стихотворение, построенное по сходной модели. Это стихотворение «Фонтану Бахчисарайского дворца»¹¹³. Его «внешний» сюжет очень прост. 1–2 катрены — обращение к фонтану, прине-

¹¹⁰ Perkins D. The Quest for Permanence. Cambridge, 1959. P. 246.

¹¹¹ Keats J. The Complete Poems. N.Y., 1978. P. 348.

¹¹² Катенин П. А. Стихотворения. Л., 1954. С. 145.

¹¹³ О предыстории этого стихотворения и процессе его создания см. в кн.: Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 284–285.

сение ему в дар цветов; 3 катрен — герой не обнаруживает на фонтане ни слова о Марии и Зареме; 4–5 катрены — размышления о забвении, которому подверглись былые обительницы Бахчисарайского дворца.

Но помимо движения «внешнего» стихотворение имеет и «внутреннее», «лирическое движение», по выражению Пушкина из его статьи о В. Теплякове, — движение метафор, формул, соответствий, образующих собственно ткань стихотворения.

Рассмотрим это внутреннее «лирическое движение» стихотворения.

Собственно, о фонтане речь идет в 1–3-м катренах. Но поражает то, что в 1–4-м, с одной стороны, и в 3-м, с другой стороны, катренах, фонтан объединяет вокруг себя совершенно разные по смыслу и значению образы. В 1–2-м катренах — это образы речи, «говорения», потока, «поэтических слез» — одним словом, образы жизни:

Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы.

Твоя серебряная пыль
Меня кропит росой холодной:
Ах, лейся, лейся ключ отрадней!
Журчи, журчи свою мне быть...

(II, I, с. 343)

«Фонтан живой» — этот эпитет задает круг характерных для Пушкина образов жизни — «немолчный говор», «поэтические слезы», образы движения и звука — «лейся», «журчи...». Наконец, это фонтан — медиатор между героем и прошлым, это образ жизни, силой мечты открытой в прошлое.

В 3-м катрене речь по-прежнему идет о фонтане — но круг сопresentствующих образов резко меняется:

Фонтан любви, фонтан печальный!
И я твой мрамор вопрошал:
Хвалу стране прочел я дальней;
Но о Марии ты молчал...

(II, I, с. 343)

Теперь это «фонтан печальный» — фонтан, с которым ассоциирован мрамор, на котором что-то написано о дальней стране, и молчание. Одним словом, этими ассоциациями совершенно отчетливо вызывается образ гробницы, надгробия. На смену образу жизни текучей, разомкнутой в прошлое, «поэтической» приходит образ замкнутости, безответности.

Переведению фонтана в образный план совершенно иной тональности соответствует и перемена ситуации лирического «я».

В 1–2-м катрене это «я» отдавшееся мечте, свободно внимающее, «я» в состоянии «дремлющего ума» — состоянии, воспетом столь многими романтиками. Очень точно характеризует его Кольридж:

Full many a thought uncall'd and undetain'd,
And many idle flitting phantasies,
Traverse my indolent and passive brain...¹¹⁴

(Множество мыслей, незванных
и ничем не сдерживаемых,
и множество бесцельно порхающих фантазий
Пересекают мой праздный и бездействующий ум.)

Главное в этом состоянии: полная самоотдача внешнему, тому, что само, незвано (uncall'd) приходит извне. Эту самоотдачу впечатлению, самозабвению во впечатлении находим мы и у Пушкина:

Ах, лейся, лейся, ключ отрадный!
Журчи, журчи свою мне быть...

В этом состоянии души внешнее бытие фонтана становится внутренне, интимно сопричастным бытию души поэта («... журчи свою мне быть», т. е. мне и никому больше).

В 3–4-м эта полнота самозабвения в мечте, во впечатлении уже исчезает. Герой 3–4-го катренов — «человек вопрошающий». Вопросение подразумевает неполноту понимания и доверенности, неполноту внутреннего самозабвения и самоотдачи впечатлению. «Вымысел» в его прелести над «человеком вопрошающим» уже не властен. Напомним, что музыка покидает героя китсовской «Оды к соловью», как только он задается знаменитым вопросом: «Виденье это было или сон наяву?» Нечто подобное происходит и у Пушкина. «Вопрошение» об истинности обращает «магию» поющего о «были» потока в молчаливый надгробный мрамор. Истинность этой «были» поставлена под сомнение:

Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал?

(II, 1, с. 343)

«Обман», «иллюзия» если и не разоблачены, то, по крайней мере, заподозрены. Но ничего радостного в этом «пробуждении от наваждения» нет. «Апология обмана» и заключается в том, что «иллюзия» разоблачена, но высшая ценность закрепляется все же за ней.

Особого драматизма эта романтическая «апология обмана» достигает в стихотворении 1825 года «Храни меня, мой талисман...». Отметим, прежде всего, что авторская речь в стихотворении разорвана. Дело в том, что 4-й катрен содержит реакцию на событие, которое в первых трех четверостишиях никак не учитывается и которое как бы вклинивается в монолог лирического «я», разрывая тем самым внутреннее время стихотво-

¹¹⁴ Coleridge S. T. Op. cit. P. 66.

рения. Это событие — измена «священного сладостного обмана», измена надежды:

Священный сладостный обман,
Души волшебное светило...

Оно сокрылось, изменило...
Храни меня, мой талисман.

(II, I, c. 396)

В последнем четверостишии это событие осмысляется в духе чисто романтического отчуждения от утраченных ценностей, отказа от надежд, желаний:

Пушай же ввек сердечных ран
Не растравит воспоминанье,
Прощай, надежда; спи, желанье;
Храни меня, мой талисман.

(II, I, c. 396)

Таким образом, смысл рефрена-заклинания «Храни меня, мой талисман» на протяжении стихотворения меняется. Если сначала это заклинание во имя «священного сладостного обмана», во имя надежды, то затем это заклинание становится заклинанием вопреки измене обмана, измене надежды. «Сладостный обман» вопреки своей «измене» продолжает сохранять за собой высшую ценность в душе героя — именно такой итог утверждает последнее, заключительное произнесение заклинания: «Храни меня, мой талисман».

Это сохранение верности идеалу вопреки его измене и, тем самым, предпочтение «возвышающего обмана» «низкой истине» реальности, очевидности вообще характерно для мышления романтиков. «Апология обмана» основана в данном случае на том, что явление, «идеал» из внешнего бытия переходит в бытие внутреннее, бытие интериоризированное в душе героя. Явление «присваивается» душой; и оно может во внешнем своем бытии «изменить», вообще исчезнуть, но оно продолжается во внутреннем бытии души, и это внутреннее продолжение его жизни для романтика важнее реальности, очевидности:

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken,
Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the beloved's bed;
And so thy thoughts, when thou art gone,
Love itself shall slumber on¹¹⁵.

¹¹⁵ Poetry and Criticism of Romantic Movement. N.Y., 1940. P. 490.

(Музыка, когда тихие голоса умолкнут,
 продолжает звучать в памяти —
 запахи, когда увянут душистые фиалки,
 продолжают жить в возбужденном ими ощущении,
 листья розы, когда роза умирает,
 собраны в кучу для постели влюбленных.
 Так и твои мысли: когда ты уйдешь,
 на них будет покоиться в снах сама любовь.)

(Шелли. «К***»)

Об этом своеобразном «присвоении» душе красоты внешних явлений пишет и Китс в «Эндимионе»:

...even as the trees
 That whisper round a temple become soon
 Dear, as the temple's self, so does the moon,
 The passion poetry, glories infinite,
 Haunt us till they become a cheering light
 Unto our souls, and bound to us so fast,
 That, whether there be shine, or gloom o'ercast,
 They always must be with us, or we die¹¹⁶.

(...как деревья, шепчущиеся вокруг храма, скоро становятся дороги,
 как сам храм, так и луна,
 поэзия, полная страсти, бесконечные красоты
 являются нам, пока не становятся для наших душ
 живительным светом, и прирастают к нам так крепко,
 что продолжая ли сиять или погаснув,
 они всегда должны быть с нами, иначе мы умрем.)

Внутреннее существование красоты продолжается и тогда, когда на самом деле ее может давно и не быть; но этот самый настоящий «обман», «вымысел», эта иллюзия существования несуществующего рассматривается у Китса как своего рода «талисман», хранящий душу, условие, без которого невозможно духовное существование: они должны быть с нами, иначе мы умрем; безразлично к тому, существуют они в реальности или уже не существуют.

Не так ли трактована эта тема и у Пушкина? «Сокрылось» «души волшебное светило», изменила надежда, но талисман, «присвоенный» душе, как бы перешедший во внутреннее бытие, по-прежнему обладает хранительной силой. Если говорить упрощенно: то, чего уже нет в реальности, продолжает существовать в душе. Но эта «иллюзия», этот «вымысел», «самообман» даны в стихотворении как итог, последнее слово; в конце концов, как высшая ценность. Вопреки всему, вопреки «трезвой» очевидности —

Храни меня, мой талисман.

¹¹⁶ Keats J. The Complete Poems. N.Y., 1978. P. 107.

Эта своего рода романтическая духовная смелость — смелость «доверенности обману», «вымыслу» проявляется и в более поздних стихотворениях Пушкина, далеко выходящих за рамки чисто романтического мировосприятия, «Герое» и «Элегии» 1830 г.

«Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...»¹¹⁷

(«Герой», 1830; III, 1, с. 363)

— говорит поэт в «Герое». И в «Элегии» высшая ценность закрепляется за вымыслом, обманом:

Над вымыслом слезами обольюсь...

(«Элегия», 1830; III, 1, с. 228)

ЦЕННОСТЬ КАК «ТАЙНА»

Выше мы уже затронули вопрос о внутреннем бытии ценности, о независимости этого внутреннего бытия от внешних обстоятельств. Важнейшей особенностью романтического мировосприятия является то, что это внутреннее бытие души представляется принципиально «некоммуникабельным»; ценность существует лишь в индивидуальной форме, ее нельзя передать, внушить другим.

Это важное для понимания романтизма представление о непередаваемости ценности, истины находит свое выражение в романтической поэзии Пушкина уже на лексическом уровне, оно имеет свои «слова-сигналы». Обращает на себя внимание широта применения эпитетов «тайный», «таинственный» в отношении к явлениям и предметам, имеющим для романтического «я» особую ценностную значимость.

«Таинственно», «тайно» прежде всего романтическое томление, *Sehnsucht*, — влечение к скрытому за неверным, чужим миром идеалу:

Дорида.

В Дориде нравятся и локоны золотые,
И бледное лицо, и очи голубые...
Вчера, друзей моих оставя пир ночной,
В ее объятьях я негу пил душой;
Восторги быстрые восторгами сменялись,
Желанья гасли вдруг и снова разгорались;
Я таял; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделись черты,
И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали.

(1819; II, 1, с. 82)

¹¹⁷ Более подробное толкование этих строк «Героя» см. в кн.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. М., 1967. С. 503–504.

Последний катрен стихотворения — разворачивание излюбленнейшего романтиками мотива «зова». «Зов», как внутренний (таинственная печаль, тоска), так и внешний (таинственный привет, тайный глас) не столько даже медиатор между земным «отчуждением» романтика и его «небесной родиной», сколько, если понимать его в более психологически и человечески реальном смысле, какая-то точка возможной близости к идеальному, нащупанная в окружающем романтического героя чужом, обманчивом мире. Именно в этом плане можно понимать пушкинскую «Дориду». Тема первых шести строчек — это тема милой, но обманчивой привлекательности; не случайно отмечена быстрота смены ощущений, подчеркивающая их «ненадежность», «неверность»:

Восторги быстрые восторгами сменялись,
Желанья гасли вдруг и снова разгорались.

Не случаен и образ «неверной темноты», возникающий в результате метонимического переноса внимания с женщины на окружающий любовников мир. Этот образ имеет двойной смысл: во-первых, он подчеркивает туманность, неопределенность возникшего видения; во-вторых, «неверная темнота» — это как бы метонимия самой Дориды; темнота вокруг словно вобрала в себя ее возможную измену.

Само «видение» служит для лирического героя, окруженного чужим, «неверным» миром, точкой интимной близости к своему, к тому, чему можно довериться, к тому, что для романтика является ценностью, «идеалом».

Центральная метафора романтического «зова» в стихотворении — «таинственная печаль». Тема — эпитет «тайный», «таинственный» — неотъемлемый атрибут в трактовке романтиками темы «зова»:

Во всем мне слышится таинственный привет
Обетованного забвенья!

(Баратынский, «Финляндия», 1820¹¹⁸)

Не знаю я, кого, чего ищю,
Не разберу, чем мысли тайно полны...

(Вяземский, «Тоска», 1832¹¹⁹)

Какой отрадою в стенах твоих дышу,
Когда, таинственной тоскою привлеченный,
Наскучив суетой, под кров уединенный
К тебе с надеждою спешу!

(С.Д. Нечаев, «Ростовский монастырь», 1823¹²⁰)

«Тайну» и «чудо» открывают герою байроновского «Сна» голоса, звучащие из бездны ночи:

¹¹⁸ Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. М., 1975. С. 20.

¹¹⁹ Вяземский П. А. Избранные стихотворения. М.; Л., 1935. С. 214.

¹²⁰ Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 99.

...with the stars
And the quick Spirit of the Universe
He held his dialogues; and they did teach
To him the magic of their mysteries;
To him the book of Night was opened wide,
And voices from the deep abyss revealed
A marvel and a secret¹²¹.

(...со звездами и быстрым всемирным духом
беседовал он; они учили его
магии их тайн;
ему была широко открыта книга ночи,
и голоса из глубокой бездны открывали
чудо и тайну.)

В этом ряду стоит и характерная эйхендорфовская метафора зова — «Das geheime Singer» (тайное пение). Облик «тайного пения» могут принимать и воспоминания прошлого и шепот лесных ручьев; в любом случае «Das geheime Singer» — это звучащий в мире голос чего-то родного, того, что покровительствует романтической душе, служит ее «хранителем».

Отмеченное нами совпадение двух тем романтизма: «тайны» и «зова», не случайно. «Зов», «таинственная печаль», «тайный голос» — это всегда что-то предельно интимное, не доступное и не понятное другим (а пушкинская «таинственная печаль» не до конца понятна и самому герою, ведь ее происхождение неопределенно, «таинственно» прежде всего для него самого).

Другой ценностный ареал, в котором эпитет «тайный» утверждает предельную интимность ценности — впечатления юности, связанные с посвящением в поэты. В стихотворении «Муза» муза является как «дева тайная», т. е. сокрытая от других:

Прилежно я внимал урокам девы тайной...

Напомним, что «тайным» это посвящение в поэты представляется и в «Погасло дневное светило...»:

Где музы нежные мне тайно улыбались.

«Тайным» представляется и романтическое место уединения — место, имеющее особый смысл, ибо в нем осуществляется романтическая мечта, открывается связь с прошлым, в нем происходит и связь с «хранительными силами», получение талисмана, например:

В пещере тайной, в день гоненья,
Читал я сладостный Коран,
Внезапно ангел утешенья,
Влетев, принес мне талисман.

(«В пещере тайной, в день гоненья...», 1825; II, 1, с. 475)

¹²¹ Byron G. G. Selections. M., 1979. P. 217.

Духовная деятельность, в которой происходит связь, контакт, пусть воображаемый, с «высшими» ценностями, предполагает «сокрытость», «тайность» места действия. Вспомним «темный кров уединенья» из «Разговора книгопродавца с поэтом».

Именно так в стихотворении Вяземского происходит поиск умершего сына:

Из области тайной,
Безоблачной, тихой,
Когда угасает
Луч солнца на башне,
В таинственный сумрак
Вечернего часа,
В безмолвную полночь
Люблю тебя робко
На крыльях мечтанья
С призывом искать¹²².

Обратимся к образу «тайной свободы», возникающем в посланиях Н. Я. Плюсковой (1818) и Орлову (1819). Он явно противопоставлен прежнему образу «дружеской свободы»:

Поклонник дружеской свободы,
Веселья, граций и ума...

Прежде всего, «тайная свобода» — это непременно свобода творческая:

Сокроюсь с тайною свободой,
С цевницей, негой и природой
Под сенью дедовских лесов...
(«Орлову», 1819; II, 1, с. 86)

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой...
(«К Н. Я. Плюсковой», 1818; II, 1, с. 65)

«Тайная свобода» — это беспрепятственная возможность творчества цельно интимного, скрытого от других:

Но, признаюсь, под Геликоном,
Где Касталийский ток шумел,
Я, вдохновленный Аполлоном,
Елизавету втайне пел.
(«К Н. Я. Плюсковой», 1818; II, 1, с. 65)

Сокроюсь с тайною свободой
И буду петь моих богов...
(«Орлову» 1819; II, с. 86)

¹²² Вяземский П. А. Избранные стихотворения. М. ; Л., 1935. С. 87–88.

Интимным, «тайным» становится не только само творчество, но и предмет творчества, который дан здесь как «необходимый», принадлежащий лишь одному герою («И буду петь моих богов...»).

В трактовке и темы свободы, и темы творчества наметилась явно романтическое изменение акцентов. Ранее ни то, ни другое не требовало ни тайны, ни уединения — отсюда и формула «дружеской свободы». Напомним апологию «семейной свободы» в статье Жуковского «Писатель в обществе»: «Он [писатель. — *А.М.*] должен слышать трогательный голос своих любезных; он должен в кругу их отдыхать, в кругу их находить новые силы для новой работы; не имея вдали ничего достойного искания, он должен вблизи, около себя соединить все драгоценнейшее для его сердца, вселенная со всеми ее радостями должна быть заключена в той мирной обители, где он мыслит и где он любит»¹²³.

Сентименталистское сведение вселенной человека до «той мирной обители, где он мыслит и где он любит» служит отнюдь не для изоляции «я» от людей и мира, но скорее, чтобы придать его общению с людьми и миром чистоту и благородство, ибо подлинное общение возможно лишь в узком и чистом мире «вселенной-обители».

«Тайная свобода», напротив, предполагает полное исключение себя из круга общения, полную «сокрытость» героя в те моменты, когда он творит, когда он соприкасается с планом «идеального».

Таким образом, «тайна», таинственность как 1) скрытое от других («дева тайная», «тайная свобода») или 2) не совсем ясное и для самого себя, когда причина, происхождение явления остаются завуалированными («таинственная печаль», «таинственный певец» в «Арионе», «таинственно пробилась три ключа») — критерий значимости. Значимо, обладает особой ценностью то, что происходит «тайно», в моменты интимнейшей, исключаяющей человеческое посредничество близости к «идеалу», к тому, что в мире обладает привлекательностью и притягательной силой.

Сознание «непередаваемости» ценности находит у Пушкина свое выражение еще в одном аспекте. Еще Б. Томашевский обратил внимание на то, что среди метафор творчества у Пушкина есть метафора творчества как растраты¹²⁴ («Свой дар как жизнь я тратил без вниманья» — «19 октября 1825»).

Если обычные романтические метафоры творчества, как то: пир, откровение, жертвоприношение, утоление жажды, плавание и т.п. — несут позитивную оценку творческого акта, то метафора расточения оценивает его негативно. В стихотворении «19 октября 1825 года» творчество оценивается как растрата, причем имеется в виду творчество, плоды которого сразу становятся достоянием толпы:

Но я любил уже рукоплесканья,
Ты, гордый, пел для муз и для души;
Свой дар, как жизнь, я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши.

(*II, I, с. 427*)

¹²³ Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.; Л., 1960. С. 401.

¹²⁴ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 30.

Приведем в качестве параллели к этим строкам фрагмент из «Разговора книгопродавца с поэтом»:

Тогда, в безмолвии трудов
Делиться не был я готов
С толпою пламенным восторгом,
И музы сладостных даров
Не унижал постыдным торгом;
Я был хранитель их скупой...

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт...

(1824; II, 1, с. 325–326)

78

Здесь мы находим метафору творчества как внутреннего накопления (с подразумеваемым сопоставлением поэта со скупцом), которая представляет собой как бы инверсию метафоры расточения в «19 октября 1825 года». Обе метафоры: и метафора творчества как накопления (поэт-скупец), и метафора расточения (в первом случае поведение поэта оценивается как желательное, во втором — как неправильное, нежелательное) возникает у Пушкина как проявление романтического отношения к внешнему инобытию произведения, той его форме существования, в которой оно становится общим достоянием. Для поэта-романтика собственное детище остается своим, остается ценностью лишь в интимной, «тайной» связи с «я», т.е. во внутреннем его бытии. Внешнее бытие произведения как ценность для романтика проблематично. Это свойство романтического мышления убедительно комментировал Ф. Штрих: «Романтики верят в художника, который ничего не производит в пространстве, как Штернвальд, в поэта, который не пользуется средствами языка, в композитора, который знает лишь внутреннее пение. Глубочайшая мука Берглингера именно в том, что его творение на пути от внутреннего бытия к внешнему воплощению теряет свое глубокое значение и истинную красоту»¹²⁵.

Штрих совершенно прав, отмечая, что воплощение для романтика проблематично именно потому, что воплощенное уже сообщительно, «коммуникативно»: «Пространство принадлежит всем»¹²⁶.

Сознание того, что внешнее, принадлежащее всем бытие произведения может лишь профанировать его ценность, вполне разделяется и другими русскими романтиками. Образ «молчащего поэта» (метафора того же смысла, что и метафора поэта-хранителя в «Разговоре книгопродавца с поэтом») находим у Д. Веневитинова в стихотворении «Поэт»:

¹²⁵ Strich F. Deutsche Klassik und Romantik. München, 1924. S. 92.

¹²⁶ Там же. С. 93.

...И тихий гений размышленья
Ему поставил от рожденья
Печать молчанья на уста.

Все тайна в нем, все в нем молчит.
Когда ж внезапно что-нибудь
Взволнует огненную грудь, —
Душа, без страха, без искусства
Готова вылиться в речах
И блещет в пламенных очах...
И снова тих он, и стыдливый
К земле он опускает взор,
Как будто слышит он укор
За невозвратные порывы.
(«Поэт», 1826¹²⁷)

А. А. Шишков в стихотворении «Ротчеву» 1827 года использует по отношению к поэту формулу, синтезирующую и пушкинскую, и вневитиновскую метафоры:

Высоких дум хранитель молчаливый¹²⁸.

Метафора «поэта – скупого хранителя» в известной степени перекликается с тем, что пишет Н. М. Карамзин в статье «Мысли об уединении»: «Как скупец в тишине ночи радуется своим золотом, так и нежная душа, будучи одна с собою, пленяется созерцанием внутреннего своего богатства, углубляется в самое себя; оживляет прошедшее, соединяет его с настоящим и находит способ украшать одно другим»¹²⁹. Герой Вордсворта в его неоконченной поэме «Отшельник» отказывается от воплощения одного из поэтических замыслов, мотивируя это тем, что и «молчащий ум имеет свои собственные сокровища»¹³⁰.

В той же поэме Вордсворта находим интереснейший образ духовной жизни как хранения сокровищ, которыми ни с кем нельзя поделиться:

Possessions have I that are solely mine,
Something within which yet is shared by none,
not even the nearest to me and most dear...¹³¹

(У меня есть собственность, которая принадлежит исключительно мне,
Что-то внутри, что никем не может быть разделено,
даже самым близкими мне и самыми дорогими.)

¹²⁷ Вневитинов Д. Избранное. М., 1956. С. 51.

¹²⁸ Поэты 1820–1830-х годов. Т.1. Сов. писатель; Ленингр. отд., 1972. С. 407.

¹²⁹ Карамзин Н.М. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 182.

¹³⁰ Wordsworth W. Poems. N.Y., 1977. V. I. P. 708.

¹³¹ Ibid. P. 715.

Ценность в представлении романтика — это «сокровище», которое надо хранить, скрывать ото всех как нечто единственное, потаенное, для чего нет и не может быть другого места, кроме души:

И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

(«Надеждой сладостной младенчески дыша...», II, 1, с. 275)

«Хранение» оказывается какой-то высшей, наиболее важной функцией души.

Характерно, что и у Пушкина метафора «хранения/расточения» выходит за рамки темы поэта и поэзии и приобретает вордсвортовский чисто человеческий смысл:

В пылу восторгов скоротечных,
В бесплодном вихре суеты,
О, много расточил сокровищ я сердечных
За недоступные мечты...

(«Воспоминания в Царском Селе», 1829; III, 1, 1829)

80

Итак, сфера бытия романтической ценности ограничивается: ценность имеет значимость лишь в той внутренней, «непрозрачной» сфере духовной жизни «я», куда вторжение чужого «я», людей, толпы исключается.

С особой ясностью проблема ценности в ее романтическом понимании ставится в «Разговоре книгопродавца с поэтом».

Фраза книгопродавца о новой готовой поэме поэта: «Назначьте сами цену ей» помимо буквального смысла (денежной стоимости) приобретает в контексте стихотворения и другой, более отвлеченный и в то же время неизмеримо более важный смысл. Эта фраза поднимает для поэта вопрос о возможности эквивалента, «замены» высшей для него ценности — «высоких созданий души». В самом деле, в каждой реплике книгопродавца содержится предложение возможной замены этой высшей для поэта ценности, намек на возможный эквивалент, начиная от самого грубого, заранее неприемлемого:

Стишки любимца муз и граций
Мы в миг рублями заменим...

(II, 1, с. 324)

И затем, по восходящей линии, к более тонким, внутренне оправданным, как кажется книгопродавцу, возможностям:

1. Но слава заменила вам
Мечтанья тайного отрады...

(II, 1, с. 326)

2. Но сердце женщин славы просит:

Для них пишите; их ушам
Приятна лесть Анакреона:
В молодые лета розы нам
Дороже лавров Геликона.

3. ...но исключений

Для милых дам ужели нет?
Ужели ни одна не стоит
Ни вдохновенья, ни страстей...

(II, I, с. 328)

Каждая из намеченных книгопродавцем возможностей «обмена» есть в то же время возможность «коммуникации», передачи ценности кому-то еще. Поэт отвергает все эти возможности, причем характерно, что его точка зрения оформляется проходящими через весь текст метафорами «хранения», «тайны», «безмолвия» («молчащий поэт»).

«...в безмолвии трудов...»;
«...Я был хранитель их скупой:
Так точно, в гордости немой,
От взоров черни лицемерной
Дары любовницы молодой
Хранит любовник суеверный»,

(II, I, с. 325)

«...мечтанье тайное...», «Блажен, кто про себя таил / Души высокие созданья», «...Блажен, кто молча был поэт...»; «...теперь в глуши / Безмолвно жизнь моя несется...»; «...Душа моя / Хранит ли образ незабвенный?»; «Тоскою ль долгой изнуренный, / Таил я слезы в тишине?» (II, I, с. 326–328).

Образ «безмолвного поэта» на протяжении стихотворения претерпевает изменения. В начале «безмолвие» постулируется как «добровольное» безмолвие, как идеал творческого поведения. Но во второй части стихотворения безмолвие предстает уже как вынужденный реальной ситуацией отчуждения отказ от творчества:

...Теперь в глуши
Безмолвно жизнь моя несется:
Стон лиры верной не коснется
Их легкой, ветреной души...

(II, I, с. 327)

Мысль поэта от идеальной ситуации, в которой «безмолвие» понимается как условие истинного творчества, движется к ситуации реальной, в которой идеальное творческое отчуждение оборачивается реальным отчуждением непонимания:

...Докучный стон любви,
Слова покажутся мои
Безумца диким лепетаньем.
(II, I, с. 328)

Она отвергла заклинанья
Мольбы, тоску души моей:
Земных восторгов излишня,
Как божеству, не нужно ей!
(II, I, с. 329)

Однако именно это реальное отчуждение, реальное непонимание окончательно дискредитирует в глазах поэта внешнее «коммуникативное» бытие произведения. Теперь поэту трудно не согласиться с меткой и звучащей вполне романтически репликой книгопродавца, определяющей с полной точностью ту границу, переходя за которую, «творение» поэта-романтика теряет для него внутреннюю ценность:

Вам ваше дорого творенье,
Пока на пламени труда
Кипит, бурлит воображенье,
Оно застыло, и тогда
Постыло вам и сочиненье.
Позвольте просто вам сказать,
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.
(II, I, с. 329–330)

Прозаическая форма последней реплики поэта весьма знаменательна¹³²: сферы внутреннего и внешнего «коммуникативного» бытия окончательно разграничиваются. «Поэт» уходит от нас в себя, в свою непроницаемую, «непрозрачную» ни для кого «тайную свободу», поэзия, «вдохновение» как бы уходят за ним. Поэзия и проза окончательно разделили между собой сферы бытия; поэзия осталась во внутренней, никому не доступной сфере «я», проза — во внешней, доступной всем.

Итак, мы попытались рассмотреть, как проявляются в поэзии Пушкина некоторые черты романтических представлений о ценности. Как и в предыдущей главе, в основу был положен анализ метафор, формул, образов, приобретающих в поэтической системе того или иного стихотворения значение темы и имеющих судьбу не только в поэзии Пушкина, но и в творчестве других поэтов-романтиков. К числу важнейших из рассмотренных нами «тем-метафор» или «тем-формул» относятся метафора «покрывала», формула «сладкого обмана», тема-эпитет «тайный», метафора «скупого хранителя».

Сходного метода анализа мы будем придерживаться и при рассмотрении нашей темы в новом аспекте, где внимание будет заострено на самом

¹³² См. об этом в кн.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. М., 1967. С. 230–231.

романтическом герое пушкинской лирики, на основных, наиболее характерных формах его поведения. Вопрос, который мы ставим в следующей главе, в широком смысле можно понимать как вопрос о «самоопределении» романтического героя, о том, как он сам понимает свое место в мире.

ГЛАВА 4.

ФОРМЫ ПОВЕДЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

О романтическом герое часто говорят как об изгнаннике, или страннике, или отшельнике. Все это — амплуа романтического героя, изблюбленные им формы поведения. Однако формы поведения, разрабатываемые в романтической поэзии, и в романтической лирике Пушкина в частности, весьма многообразны: здесь не только бегство или уединение, но и странничество, и внутреннее «бегство в себя», и мысленное странствие в прошлое или будущее. Этот перечень, конечно, не полон, и мы не ставим своей задачей исчерпать его, дав полную классификацию типов поведения романтического героя в пушкинской лирике.

В этой главе мы рассмотрим лишь основные формы поведения героя, воплощенные в романтической поэзии Пушкина, попытаемся показать, к какой традиции они восходят, а также укажем на некоторые типологические соответствия в творчестве других поэтов-романтиков.

83

ИДЕАЛ УЕДИНЕНИЯ В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

В поэзии Пушкина конца 10-х – первой половины 20-х годов мы находим идеал уединения в «приятном уголке» (*locus amoenus*). Такой тип уединения отнюдь не является открытием и собственностью романтизма, он получает широчайшее распространение и в поэзии сентименталистской традиции.

А мы, любя дышать свободно,
Себе построим тихий кров
За мрачной сению лесов,
Куда бы злые и невежды
Вовек дороги не нашли
И где б без страха и надежды
Мы в мире жить с собой могли,
Гнушаться издали пороком
И ясным, терпеливым оком
Взирать на тучи, вихрь сует,
От грома, бури укрываясь
И в чистом сердце наслаждаясь
Мерцанием вечерних лет, —

пишет Н. М. Карамзин в послании И. И. Дмитриеву¹³³ (1794). Нетрудно заметить, что уединение мыслится здесь в аспекте морального противопоставления «порочного» мира и «чистых сердец», из этого мира бежавших; бегство тем самым приобретает здесь оттенок, так сказать «катоновско-стоический», оно выражает презрительное и гордое равнодушие «чистого сердцем» к окружающему его миру зла.

В программном для сентиментализма стихотворении Ж. Ж. Руссо «Сад Шарметта», где автор описывает свое сельское уединение, мотив стоического противостояния злу занимает огромное место. Сад, близ которого уединенно живет герой, назван «обителью невинности»¹³⁴.

Автохарактеристика героя дана в духе сурового стоицизма:

Mes yeux sur mes malheurs ne versant point de larmes,
Si des pleurs quelquefois altèrent mon repos,
C'est pour d'autres sujets que pour mes propres maux...

D'Épictète asservi la stoïque fierté
M'apprend à supporter les maux, la pauvreté...

(Мои глаза никогда не прольют слез над моими несчастьями,
Если я когда-нибудь и сменю мой покой на слезы,
то причиной этому будут не мои беды...

Стоическая гордость поработанного Эпиктета
научила меня выносить беды, бедность...)

Этот стоический идеал дан в контрасте с миром зла, которому в своей гордости противопоставит герой:

Laissez des envieux la troupe méprisable
Attaquer des vertus dont l'éclat les accable.
Dédaignez leurs complots, leur haine, leur fureur;
La paix n'en est pas moins au fond de votre coeur...¹³⁵

(Пусть толпа презренных завистников
Нападает на добродетель, сияние которой не дает им покоя.
Презирайте их заговоры, их ненависть, их гнев;
Истинный мир — в глубине вашего сердца.)

Романтизму этот моральный смысл бегства уже не так важен, тем не менее в «Деревне» Пушкина он ощущается еще очень ясно:

Я здесь от суетных оков освобожденный,
Учуся в истине блаженство находить,
Свободною душой закон боготворить...

¹³³ Карамзин Н. М. Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 54.

¹³⁴ Allem M. Anthologie poétique française: XVIIIe siècle. Paris, 1919.

¹³⁵ Ibid. P. 191.

И не завидовать судьбе
Злодея иль глупца — в величии неправом.
(«Деревня», 1819; II, 1, с. 89–90).

«Бегство-уединение», помимо отмеченного нами значения стоического противостояния злу, имеет для сентиментализма и предромантизма еще очень важный оттенок: это «уединение трудов», в этом уединении силы души приходят в движение, и тогда становится возможным вопрошение мира о его сокровенных тайнах, о прошлом, о законах мироздания. «Уединение» тем самым приобретает еще и воспитательный, дидактический смысл. Именно таким предстает это уединение в уже упоминавшемся и цитированном нами стихотворении: времяпрепровождение героя на лоне сельской тишины состоит отнюдь не в эпикурейских забавах, но в воспитании ума и сердца:

Tantôt en méditant, dans un profond repos,
Les erreurs des humains, et leurs biens, et leurs maux,
Tantôt, philosophant sur les lois naturelles,
J'entre dans le secret des causes éternelles,
Je cherche à pénétrer tous les ressorts divers,
Les principes cachés qui meuvent l'univers...¹³⁶

(то в глубоком покое обдумывая
человеческие заблуждения, человеческие блага и беды,
то философствуя над законами природы,
я приобщаюсь к тайне вечных причин,
я стараюсь постичь все разнообразные орудия,
все скрытые принципы, которые движут мир...)

Это «воспитательное уединение» немыслимо без собеседования с гениями прошлого, немыслимо без чтения. Добрых полсотни строк Руссо уделяет перечислению авторов, которых он выбрал в свои учителя, среди них Ньютон, Лейбниц, Кеплер, Паскаль.

А. Шенье очень выразительно в этом смысле называет место своего уединения «studieux asile» — «трудолюбивый кров»:

A peine avais-je vu luire seize printemps,
Aimant déjà la paix d'un studieux asile,
Ne connaissant personne, inconnu, seul, tranquille...¹³⁷

(Я едва увидел свет шестнадцатой весны,
уже любя покой своего трудолюбивого крова,
никого не зная, никому не известный,
одинокий, молчаливый...)

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Chénier A. Poésies. Paris, 1851. P. 107. Далее Шенье цитируется по этому изданию.

В другом месте у Шенье идеал уединения связывается с идеалом старческой мудрости, познающей законы природы; вновь перед нами уединение, понятое как «воспитательное», уединение, посвященное трудам, познанию, творчеству:

C'est alors qu'exilé dans mon champêtre asile,
De l'antique sagesse admirateur tranquille,
Du mobile univers interrogeant la voix,
J'irai de la nature étudier les lois...

(Тогда, удалившись в мое деревенское убежище,
Тихий поклонник древней мудрости,
Вопрошая изменчивый мир,
Я начну изучать законы природы...)

Аналогичный идеал воспитательного уединения находим мы и в пушкинской «Деревне»:

Оракулы веков, здесь вопрошаю вас!
В уединенье величаю
Слышнее ваш отрядный глас.
Он гонит лени сон угрюмый,
К трудам рождает жар во мне,
И ваши творческие думы
В душевной зреют глубине.

(II, 1, с. 90)

Об уединении как о состоянии повышенной духовной активности, своего рода «душевного бодрствования», ясно говорит и И. Циммерман в своей знаменитой, исключительно популярной в конце XVIII — начале XIX в., книге «Об одиночестве»: «...Все примеры и доказательства недостатков одиночества... взятые все вместе, все же ничего не доказывают против одиночества, когда мы покой и свободу (*Ruhe und Freiheit*. — А.М.) используем с умом и бодрствуем сердцем»¹³⁸.

Ему вторит и Карамзин в статье «Мысли об уединении»: «...уединение бывает сладостно и даже необходимо для умов деятельных, образованных для глубокомысленных созерцаний. В сокровенных убежищах природы душа действует сильнее и величественнее; мысли возвышаются и текут быстрее; разум в отсутствии предметов лучше ценит их...»¹³⁹.

Рассмотрим теперь, как разработанная сентиментализмом идея «бегства-уединения» находит у Пушкина дальнейшую разработку и переосмысление.

Если в ряде посланий Пушкина, например, в послании «К Языкову» (1824) сохраняется характерный для посланий Карамзина и других поэтов сентиментализма идеал «дружеского или семейного уединения»,

¹³⁸ Цит. по кн.: *Zelinsky B.* Russische Romantik. Köln; Wien, 1975. S. 111.

¹³⁹ *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 254.

теоретически разработанный В. А. Жуковским в статье «Писатель в обществе», то в других посланиях раннего «петербургского» периода Пушкин разрабатывает новую для себя модель «бегства-уединения»: уединение «тайное». Его лексический лейтмотив — глагол «скрыться», «сокрыться», т. е. сделать себя невидимым, недоступным, уйти в область, место, недоступное другим. Хотя в послании Орлову (1819 г.) это место — еще очень традиционный *locus amoenus*:

Сокроюсь с тайною свободой,
С цевницей, негой и природой
Под сенью дедовских лесов;
Над озером, в спокойной хате,
Или в траве густых лугов,
Или холма на злачном скате,
В бухарской шапке и в халате
Я буду петь моих богов...

(«К Орлову», 1819; II, 1, с. 86)

Но здесь появляется и нечто новое: «сокроюсь — с тайною свободой» — это почти уже амплификация, с особой остротой выявляющая смысл «бегства-уединения»: замыкание в непрозрачной для любого человеческого глаза внутренней, никому более не видимой и не доступной свободе.

Тем не менее, многие из отмеченных нами смыслов, оттенков уединения, характерных для сентименталистской и предромантической традиции у Пушкина сохраняются. Показателен в этом смысле сделанный в 1819 г. вольный перевод из А. Арно «Уединение»:

Блажен, кто в отдаленной сени,
Вдали взыскательных невежд,
Дни делит меж трудов и лени,
Воспоминаний и надежд;
Кому судьба друзей послала,
Кто скрыт, по милости творца,
От усыпителя глупца,
От пробудителя нахала.

(«Уединение», 1819; II, 1, с. 99)

Усвоение традиционных значений уединения здесь налицо: есть момент, хотя и несколько ослабленный, моральной трактовки уединения как способа противостояния злу, есть и отголосок идеалов дружеского («кому судьба друзей послала») и воспитательного (упоминание о трудах) уединения.

Сохраняются у Пушкина, подвергаясь трансформации, и другие традиционные мотивы, связанные с темой «бегства-уединения». Важными лексическими мотивами этой темы являются слова «тишина», «покой». В поэзии Шенье нередок образ «тихой обители», где поэт, непременно в тишине и покое, предается своим занятиям:

Là, je dors, chante, lis, pleure, étudie et pense.
Là, dans un calme pur, je médite en silence
Ce qu'un jour je veux être...¹⁴⁰

(Там я сплю, пою, читаю, плачу, учусь и мыслю,
Там, в чистом спокойствии, я молча обдумываю,
Кем со временем хочу стать...)

Мотивы «тишины», «покоя», «чистого спокойствия» часто являются в описаниях места уединения сквозными, естественно соединяясь с мотивами «дидактического», «поэтического» и «эпикурейского» уединения — все это как бы связано воедино лейтмотивом высокой, сладостной тишины ума. В русской поэзии этот лейтмотив характерен для Н. Языкова:

Тобою жизни наученный,
Питомец сладкой тишины,
Я пел на лире вдохновенной
Мои прелестнейшие сны...¹⁴¹
(«А. М. Языкову», 1822)

88

Ты мне открыла в тишине
Великий мир уединенья...¹⁴²
(«К Элизе», 1827)

Удивительно близки «Деревне» и такие строки Языкова, написанные, возможно, под ее влиянием:

Я здесь, я променял на сей безвестный кров
Безумной младости забавы,
Веселый света шум на тишину трудов...¹⁴³
(«В. М. Княжевичу», 1823)

Мотив «тишины» в интересующей нас теме «бегства-уединения» сложен и многогранен потому, что является как бы узлом, метамотивом, который вбирает все оттенки, все грани темы уединения. Поэтому у Пушкина лексические мотивы «тишины», «покоя» могут преломляться, акцентироваться в разных аспектах темы уединения. «Тишина» в самом узком, традиционном смысле — это тишина воспитательного, дидактического уединения:

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.
(«Чаадаеву», 1821; II, I, с. 187)

¹⁴⁰ Chénier A. Op. cit. P. 116.

¹⁴¹ Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. М., 1964. С. 69.

¹⁴² Там же. С. 234.

¹⁴³ Там же. С. 78.

Свой дар, как жизнь, я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши.
(«19 октября 1825 г.»; II, 1, с. 427)

Но идеал воспитательного уединения не только не противоречит идеалу уединения ленивого, эпикурейского, но и свободно с ним соединяется, и тогда снова всплывает образ-мотив тишины, покоя: высокое спокойствие дум сочетается с ленивым покоем праздности, и все это вместе отражается в тишине самого *locus'а atoenus'a*, где совершилось уединение:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.
Я твой: я променял порочный двор цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблужденья
На мирный шум дубрав, на тишину полей,
На праздность вольную, подругу размышленья.
(«Деревня», 1819; II, 1, с. 89)

И, наконец, в пушкинской поэзии намечен еще более высокий уровень синтеза, на котором мотив «тишины» возникает уже рядом с другим понятием, равнозначным ему по масштабу, — понятием «свободы». «Тишина» на этом уровне значимости — уже не просто тишина трудов или праздности, это тишина настоящего, глобально противопоставленного прошлому как «шуму», «суете», прошлому, которое теперь осознается как «несвобода», «сети», зависимость. «Тишина» — это мир, ставший «непрозрачным» для всего того, что могло бы быть цепями, несвободой, — словом, «тишина» — это внутренняя свобода, «непрозрачная» и недоступная более никому:

Оставя шумный круг безумцев молодых,
В изгнании моем я не жалел об них;
Вздыхнув, оставил я другие заблужденья,
Врагов моих предал проклятию забвенья,
И, сети разорвав, где бился я в плену,
Для сердца новую вкушаю тишину.
(«Чаадаеву», 1821; II, 1, с. 187)

Отрывок 1818 года также говорит о том, что для Пушкина «тишина» и «свобода» в рамках темы уединения — понятия более чем соотносимые:

Дубравы, где в тиши свободы
Встречал я счастьем каждый день...
(«Дубравы, где в тиши свободы...», 1818; II, 1, с. 63)

Это своеобразное виденье свободы как тишины было усвоено и Языковым:

А я — останусь здесь, и в тишине свободной
Научится летать мой гений благородный...¹⁴⁴
(«Киселеву», 1823)

Тишина, покой, а именно: «высокие» тишина и покой уединения — по сути дела, варианты, метафоры понятия свободы. Не случайно поэтому и появление в романтических и предромантических текстах таких формул, описывающих «бегство-уединение», как *Ruhe und Freiheit* (покой и свобода) у Циммермана. Как высшее воплощение у Пушкина романтического идеала бегства-уединения, воплощение, в котором есть отголоски и «воспитательного» уединения, и идеи «свободного покоя в тишине», можно рассматривать строки:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.
(«Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит», 1834)

90

Напомним, что, подобно Кольриджу, бросившему жену и детей на попечение Саути и «бежавшему» в Грасмер, Пушкин тоже совершает как бы «побег» в Михайловское в начале сентября 1835 г., после (по мнению В. А. Сайтанова¹⁴⁵) написания «Пора, мой друг, пора!..». На отдельных этапах жизни Пушкина бегство переставало быть чисто литературной программой, и тогда традиционный поэтический мотив воскресал в лирике Пушкина уже в новом качестве: как реальный или почти реальный жизненный план. Недаром заключение стихотворения записано как прозаический набросок — словно поэзия выходит здесь за собственные рамки и становится чем-то большим, чем просто поэзия.

До сих пор мы рассматривали поэзию Пушкина с точки зрения традиционных, «унаследованных» романтизмом черт темы уединения. Что же все-таки придавало пушкинской трактовке темы уединения романтическую окраску? Как нам кажется, чисто романтической чертой у Пушкина является особая «потаенность» этого уединения. Глагол «скрыться», в общем-то традиционный в этом контексте, сохраняется у Пушкина как важнейший лексический мотив этой темы вплоть до «Монастыря на Казбеке»:

Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!..
(1829; III, 1, с. 200)

Уединение у Пушкина носит характер таинственного ускользания от следящего взора, любой попытки нарушить таинственное творческое одиночество и «подсмотреть» его. Тот же лексический мотив мы нахо-

¹⁴⁴ Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. М., 1964. С. 102.

¹⁴⁵ См.: Сайтанов В. А. Пушкин и Кольридж. 1835 // Известия ОЛЯ. 1977. Т. 36. № 2. С. 153–164.

дим и у других романтиков. Приведем особенно характерные примеры из Кольриджа:

...O let me hide
Unheard, unseen, behind the alder-trees...¹⁴⁶

(...сокроюсь неслышимый, невидимый, за этими ольховыми деревьями...)

Та же тема еще более ярко развита в другом стихотворении:

...here will I couch my limbs,
Close by this river, in this silent shade,
As safe and sacred from the step of man
As an invisible world-unheard, unseen...¹⁴⁷

(...здесь я прилягу; близ этой реки,
в этой молчаливой тени, также священо
недоступной для ноги человека, как
потусторонний мир — неслышимый, невидимый...).

Здесь у Кольриджа традиционный *locus amoenus* переосмыслен в чисто романтическом ключе: теперь это уже не просто убежище от земной жизни, где можно в чередовании трудов и праздности противопоставить свое «честное» существование мирскому злу; он выполняет здесь более интимную функцию: будучи сам невидим и неслышим, он делает невидимым и неслышимым самого поэта. Иначе говоря, мир членится на принадлежащий всем и «тайную область», принадлежащую только безусловно одному лирическому «я».

Точную формулу Кольриджа «невидимый мир» по смыслу своему можно сопоставить с пушкинской перифразой «темный кров уединения» из «Разговора книгопродавца с поэтом», где эпитет «темный», помимо своего чисто предметного значения, едва ли не имеет того смысла, что и «невидимый» у Кольриджа. «Темный кров» — это та область мира, где поэт буквально исчезает для всякого взгляда извне. Не случайно далее в монологе поэта всплывают мотивы «некоммуникабельности» творчества: мотив «безмолвного поэта»:

Тогда, в безмолвии трудов,
Делиться не был я готов
С толпою пламенным восторгом...

и мотив «поэта-скупца»:

Я был хранитель их (даров музы. — *А.М.*) скупой.
(1824; II, I, с. 325)

¹⁴⁶ Coleridge C.T. Selections. Harmondsworth, 1977. P. 164.

¹⁴⁷ Ibid. P. 165–176.

Войдя в приют «темного крова уединенья», поэт исчезает из обыденного мира. Для обыденного мира, мира «толпы», поэт «безмолвен». Но зато другой, большой мир, входит в душу поэта, присваивается ею. Темный кров открывает поэту свои яркие виденья. Так оказывается, что «темный кров» в разных направлениях проявляет разные качества: в направлении к толпе он скрывает, в направлении к поэту раскрывает нечто. В отношении к поэту он огромен, как космос, полон звуков и красок; в отношении к «толпе», все происходящее в нем оборачивается темнотой и безмолвием.

Здесь мы подошли к совершенно иному варианту уединения, которое можно назвать «уединением поэтического восторга». Герой выступает здесь в амплу одержимого вдохновением поэта, полностью «закрытого» для каких бы то ни было обыденных форм жизни. Поэтому мотив уединения в данном случае как бы поэтически оформляет, а вернее, поэтически мотивирует эту абсолютную исключенность героя из обыденных, привычных форм жизни. Этой задаче соответствует и пейзажное оформление места уединения; оно теперь принципиально отличается от традиционного *locus 'a amoenus' a*. Очень характерна, например, такая характеристика «места бегства» в стихотворении Шелли:

92

Away, away, from men and towns,
To the wild wood and the downs —
To the silent wilderness,
Where the soul need not repress
Its music...¹⁴⁸

(Прочь, прочь, от людей и городов,
К дикому лесу и холмам —
К молчащей пустыне,
Где душе не приходится подавлять
Свою музыку...)

В общих чертах пушкинская характеристика места бегства, вызванного поэтическим восторгом, сохраняет те же черты, типологически общие для многих романтиков: подчеркивается «дикость», «пустынный», присутствует лес, «берега пустынных волн», «широкошумные дубровы», «пустынные дубровы».

Надо отметить, что помимо этой общей соотнесенности с романтической традицией, пушкинская трактовка темы уединения поэта в состоянии поэтической одержимости имеет еще и непосредственный генезис. Пушкинские стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом» и «Поэт», явно перекликаются с описанием творческого процесса в поэме А. Шенье «Творчество» (на что указал еще Б. Мейлах¹⁴⁹) и в его же ХХІХ элегии. Бегство-уединение поэта описывается Шенье так:

¹⁴⁸ Shelley P. B. Poetry and Prose. M., 1959. P. 377–378.

¹⁴⁹ Мейлах Б. Пушкин и русский романтизм. М., 1937. С. 196–197.

Tel le bouillant poète, en ses transports brûlants,
Le front échevelé, les yeux étincelants,
S'agite, se débat, cherche en d'épais bocages
s'il pourra de sa tête apaiser les orages...¹⁵⁰

(Таков и кипучий поэт, одержимый своими пылкими восторгами,
с взлохмаченной головой, с горящими глазами,
он движется, мечется; в густых рощах ищет он
облегчения от бурь, охвативших ум...)

Той же поэмой, вероятно, навеян и мотив «потокообразности» рождающихся в голове поэта стихов («В размеры стройные стекались / Мои послушные слова»):

De sa bouche à grands flots ce dieu dont il est plein
Bientôt en vers nombreux s'exhale et se déchaîne...¹⁵¹

(Вскоре могучими волнами стихов
начинает изливаться из его уст
тот бог, которым он полон...)

Наконец, от Шенье, вероятно, идет и мотив «демона поэзии»:

Какой-то демон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал...

(«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824; II, I, с. 325)

Шенье говорит о поэтическом демоне и в поэме «Творчество», и в XXX элегии, где есть такие слова:

Souvent, lorsqu'aux transports mon âme s'abandonne,
L'harmonieux démon descend et m'environne...¹⁵²

(Часто, когда моя душа отдается восторгам,
гармонический демон нисходит и садится близ меня...)

Рассмотрим теперь, как трактована тема уединения одержимого гением поэта в двух стихотворениях Пушкина: «Разговор книгопродавца с поэтом» и «Поэт».

Ситуация лирического «я» в этом типе уединения-бегства очень своеобразна. В «Разговоре книгопродавца с поэтом» «темный кров уединенья» не только не отграничивает мир от поэта, но, напротив, обеспечивает поэ-

¹⁵⁰ Coleridge C.T. Selections. Harmondsworth, 1977. P. 137.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid. P. 125.

ту позицию «расширенного кругозора», расширенного, синтетического виденья мира, ведь трудно себе представить восприятие из одной точки пространства и «шума лесов», и «вихря буйного», и «иволги напева живого», и «гула моря», и «шепота речки» — позиция героя в пространстве явно не фиксированная, а перемещающаяся. Но этому, казалось бы, противоречит упоминание о «темном крове уединенья» как о явном образе замкнутости.

На самом деле противоречия нет; скорее здесь проявилось то особое качество поэзии, которое Пушкин в рецензии на «Фракийские элегии» В. Теплякова прекрасно назвал «лирическим движением»: подразумеваемое движение героя, обуславливающее расширенность виденья, кругозора, не противоречит исходной замкнутости, но скорее преодолевает ее. «Приюты скал» наполняются движением, звуками, красками — раздвигаются до всеобъятности.

Рассматриваемый нами тип бегства мыслится романтиками как наиболее «ортодоксальная» форма уединения: ни о каком присутствии другого человека здесь не может быть и речи. Очень характерен в этом плане такой фрагмент из Кольриджа:

Where, like a man beloved of God,
Through glooms, which never woodman trod,
How oft, pursuing fancies holy,
My moon light way o'er flowering weeds I wound,
Inspired...
By each rude shape and wild unconquerable sound!¹⁵³

(Где [в лесах. — А.М.], как божественный избранник,
через нетронутые ногой охотника дебри,
преследуя священные образы воображения,
я часто брел при лунном свете,
вдохновляемый...
каждой грубой формой и диким необоримым звуком!)

И у Вяземского поэт не удовлетворяется просто уединенным местом, но «прокладывает путь в заглохшие леса»¹⁵⁴. Пушкинский поэт также не ограничивается просто уединением, но

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн
В широкошумные дубровы...
(«Поэт», 1827; III, 1, с. 65)

Мотив «дикости», антикультуры, как мы видим, подчеркивается и Пушкиным, и Кольриджем в двух планах: это и «дикость» места бегства:

¹⁵³ Coleridge S.T. P. 137.

¹⁵⁴ Вяземский П. А. Избранные стихотворения. М. ; Л., 1935. С. 125.

На берега пустынных волн,
В широкошумные дубовы

У Кольриджа: «...нетронутые ногой человека дебри».

Но с другой стороны, что-то дикое, чуждое обыденной, повседневной культуре чувства и мысли, неподвластное словесному выражению и логическому осознанию происходит и в душе поэта:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн...

У Кольриджа:

Вдохновляемый... каждой грубой формой
И диким необоримым звуком.

Характерно здесь и расхождение Пушкина и Кольриджа: «Поэтическая одержимость» интерпретируется у них по-разному. Если Пушкин опирается на романтическую мифологию:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется...

95

то Кольридж придерживается чисто психологического объяснения, что характерно для английской романтической традиции.

Сопоставление помогает нам подытожить основной круг мотивов, связанных у Пушкина с темой бегства-уединения в состоянии поэтической одержимости. Прежде всего, это бегство в принципиально необжитое, «некультурное» пространство. Сама способность к такому бегству трактуется как знак избранничества (то же у Кольриджа — «как человек, любимый богом»). Расширение границ душевной отзывчивости («все волновало нежный ум») описывается как болезнь, безумие.

Итак, бегство-уединение предстало перед нами как бы в двух аспектах: «культурном» и «диком». В первом случае пушкинский романтический герой, отвергая светскую культуру, основанную на принципе общежития, обращается к модели другой культуры — культуры «воспитательного затворничества», модифицированной в романтическом ключе, как мы пытались показать.

Во втором случае отвергается цивилизация вообще: внутренней наполненности духовной жизни соответствует не полнота уединенных, размеренных трудов на лоне «окультуренной» природы в духе «Деревни», но пустынность и «дикость» природы, не знающей человека.

С другой стороны, нужно отметить, что некоторые лексические сигналы свободно используются и в том, и в другом аспекте темы. «Пустынный уголок» — читаем мы в «Деревне»; «пустынный» — повторено и в «Поэте». Но в контексте мироощущения «Поэта» словосочетание «пустынный уголок» немыслимо, оксюморонно — ибо в «Поэте» бегство «на берега пустынных волн» — уже не уединение в уютной зам-

кнутости, но, напротив, полная «разомкнутость», простор, предполагающий всеохватность виденья, «лирическое движение» ума и воображения.

В «Разговоре книгопродавца с поэтом» как своего рода отголосок идеала «воспитательного уединения» возникает упоминание о «трудах»:

Тогда, в безмолвии трудов...

Но здесь образ «безмолвия трудов» — скорее оборотная, предназначенная для толпы, непосвященная сторона творческого восторга; «безмолвие трудов» — так этот творческий восторг выглядит извне — для непосвященного.

Образ творчества в уединении двоятся на образ чисто романтический (первая часть монолога Поэта) и традиционный образ «труда в тишине», причем этот второй образ оказывается чем-то внешним, вернее, некоей заветной, за которой скрыт от глаз непосвященного истинный образ поэтического восторга — и вовсе не безмолвный, но полный звуков и гармонии.

Вообще оппозиция «тишина, покой — звуки, смятение» дает четкую границу между рассмотренными нами типами уединения. Замкнутому уединению в тишине и покое противостоит уединение «разомкнутое», с нефиксированной в пространстве позицией «я», полное звуков смятения.

Заметим, что если Пушкин противопоставляет «покой» и «смятение», делая их символами разных жизненных сфер, разных форм поведения, то для Шенье, влияние которого на Пушкина в трактовке усматриваемых нами тем было, как уже нами указывалось, столь значительно, это противопоставление «покоя» и «смятения» совсем не характерно. Напротив, в той же поэме «Творчество» он, продолжая описание творческого процесса ставит эти понятия рядом в строке, создавая яркий оксюморон:

Les tours impétueux, inattendus, nouveaux,

...

Les nombres tour à tour turbulents ou faciles;

Tout porte au fond du coeur le tumulte et la paix...¹⁵⁵

(Стремительные, неожиданные, новые обороты... строки то легкие, то кипучие, — все несло в глубину сердца смятение и покой.)

В романтическом мировосприятии Пушкина бесконфликтное сосуществование этих двух понятий невозможно. В одних стихотворениях Пушкина уединение мотивируется творческим смятением («Разговор книгопродавца с поэтом», «Поэт»), в других — необходимостью творческого покоя («Деревня», «Чаадаеву», «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит»). Эти две линии развиваются параллельно, вытесняют порой друг друга, но нигде Пушкин не пытается их слить, синтезировать.

Соотношение сентименталистской и романтической традиций в пушкинской трактовке темы уединения необходимо рассмотреть еще в одном аспекте.

¹⁵⁵ Chénier A. P. 193.

УЕДИНЕНИЕ ВРЕМЕННОЕ И УЕДИНЕНИЕ КАК ИТОГ ЖИЗНИ

Сентименталистская концепция бегства-уединения трактует его как временное. Карамзин в статье «Мысли об уединении» постоянно-му уединению противопоставляет временное как «сладостное и даже необходимое для умов деятельных...». Концепция временного уединения нашла широкое отражение (конечно, это не прямое влияние Карамзина!) и в русской поэзии 1820-х годов. У Языкова, например, мы читаем:

Для поэтических занятий,
Для жизни дельной и простой
Покинул я хмельных собратий
И цепь неволи городской.

Поэта посещает муза:

Легко потоки дум и слов
Струятся в образы стихов,
И луч востока нас находит
В раздолье сладостных трудов!

И ревностно готовлюсь я
В тиши беспечного жилия
Самостоятельно и смело
Свершить возвышенное дело...

(«К Вульффу»¹⁵⁶, 1827).

Сходное отношение к уединению находим мы и в уже цитированной элегии Шенье:

Là, dans un calme pur, je médite en silence
Ce qu'un jour je veux être, et, seul à l'applaudir,
Je sème la moisson que je veux recueillir¹⁵⁷.

(Там, в чистом спокойствии, я молча обдумываю,
кем со временем хочу стать и, сам себя ободряя,
сею урожай, который хочу собрать.)

В обоих стихотворениях «воспитательное уединение» понято не как итог, заветный предел жизни, но как промежуточный, подготовительный период, за которым должны последовать какие-то замечательные деяния. В концепции «временного уединения» характерная для сентиментализма тяга к уединению пришла к счастливому компромиссу с не менее характерной тягой к общежительности (сам «великий мизантроп» Руссо

¹⁵⁶ Языков Н.М. Полн. собр. стихотворений. М., 1964. С. 236.

¹⁵⁷ Chénier A. P. 116.

в «Прогулках одинокого мечтателя» признавался, что постоянное уединение для него невыносимо).

Для романтизма гораздо более характерна концепция уединения как итога, последнего, решающего жеста. Именно так — как «последнее убежище», как «предел» — понимает место своего уединения Вордсворт в поэме «Отшельник»:

...it is the sense
Of majesty and beauty and repose
A blessed holiness of earth and sky,
Something that makes this individual Spot

A termination, and a last retreat...¹⁵⁸

(...это ощущение
величия, красоты, покоя,
благословенная святость земли и неба,
что-то, что делает это место...
пределом, последним убежищем...)

98

В каком соотношении обе эти традиции находятся у Пушкина? В двух стихотворениях 1819–1821 гг. — «Деревня» и «Чаадаеву», дающих развернутое воплощение идеала «воспитательного творческого уединения», — идиллические описания уединенной жизни обрываются вторжением внезапного конфликтного «Но»:

Но мысль ужасная здесь душу омрачает.
(«Деревня»; II, I, с. 90)

Но дружбы нет со мной. Печальный, вижу я
Лазурь чужих небес, полдневные края...
(«Чаадаеву»; II, I, с. 188)

В обоих стихотворениях идиллия уединения осложнена внезапным введением конфликтного начала, несущего с собой новую, и вовсе не идиллическую жизненную перспективу:

В «Деревне»:

Увижу ль, о друзья! Народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?
(II, I, с. 91)

В «Чаадаеву»:

¹⁵⁸ Wordsworth W. Poems. V. I. Harmondsworth, 1977. P. 701.

К печалям я привык, расчелся я с судьбою
И жизнь перенесу стоической душою.

(II, I, с. 189)

Итак, «уединение» дано Пушкиным не в успокоенности итога, оно «таит», скрывает в себе некую жизненную перспективу: в «Деревне» — перспективу гражданского подвига, в «Чаадаеву» — стоического противостояния судьбе. Уединение для Пушкина этих лет — точка временного покоя, из которой открывается в перспективе бурное море грядущего.

Отметим, что сходным образом построено и послание Орлову 1819 г.: сквозь идеал уединения просматривается перспектива гражданского подвига, что имеет в данном случае и чисто биографическое объяснение: Пушкин пишет послание 4 июля, накануне отъезда в Михайловское, откуда он затем собирался отправиться на военную службу:

Над озером, в спокойной хате,
Или в траве густых лугов,
Или холма на злачном скате,
В бухарской шапке и в халате
Я буду петь моих богов,
И буду ждать. — Когда ж восстанет
С одра покоя бог мечей
И брани громкой вызов грянет,
Тогда покину мир полей;
Питомец пламенный Беллоны
У трона верный гражданин!
Орлов, я стану под знамены
Твоих воинственных дружин...

(II, I, с. 86)

Здесь биографический подтекст как бы опосредован соответствующей поэтической традицией, в результате чего написанное на биографический случай стихотворение подключается к уже знакомому нам ряду стихотворений, связанных с концепцией временного уединения: в послании Орлову, как и в двух рассмотренных нами выше стихотворениях, идеал уединения уступает место более высокой ценности — гражданскому подвигу.

Рассмотрим теперь, как тема уединения с точки зрения его длительности, вернее, его места на жизненном пути претворяется в романтической традиции.

В приведенном нами фрагменте из поэмы Вордсворта «Отшельник» («Recluse») место уединения характеризуется как *termination* — это очень точно найденное Вордсвортом слово поэтически можно передать на русском, пожалуй, только одним словом — «предел». И это слово в романтическом словаре Пушкина очень важно:

Моей души предел желанный!

(«К морю»; 1824, II, I, с. 331)

Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почитать.

(«Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829; III, 1, с. 195)

То, что два совсем не похожих поэта — Пушкин и Вордсворт — как-то нашли одно и то же поэтическое слово для выражения очень для них важного, вовсе не случайно. Предельность, итоговость в отношении к месту бегства-уединения переживалась многими романтиками. И если во временном уединении необходимо просматривалась перспектива жизненного грядущего, то теперь само уединение просматривается как некая перспектива — перспектива, несущая итог, окончательное размежевание неистинного, чужого, и истинного, своего, сопричастного идеалу:

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!

(1829; III, 1, с. 290)

100

Уединение, «сокрытие» от мира понято теперь, в «Монастыре на Казбеке» как итог, как последнее окончательное размежевание мира на чужой, ненужный («сказав прости ущелью...») и свой, сопричастный богу.

Иным оказывается теперь и соотношение места бегства и всего остального мира. В «Чаадаеву» и «Деревне» этот «остальной мир» был вокруг, он отчетливо осознавался и даже конфликтно врвался в мир идиллии («здесь барство дикое...»). В «ортодоксально» романтическом «Монастыре на Казбеке» место бегства вынесено далеко за пределы мира, отделено от него, по крайней мере, двумя границами (над семью гор, за облаками). «Заоблачная келья» окружена своим миром, это — мир «вольной вышины», и если замкнутость кельи влечет за собой мотивы оплота, защиты, неприступности, которые образуют в стихотворении цельный семантический ряд («высоко над семью гор...», «...чуть видный, над горами» — семантика неприступности, недоступности; ковчег, «заоблачная келья», «вожделенный берег» — семантика оплота, укрытия, защиты), то, с другой стороны, не менее важен в стихотворении и другой семантический ряд — ряд образов свободы, вольного парения (реющий, парит, вольная вышина). Очень сходно построен образ места бегства и у Вордсворта: он одновременно и замкнут, как оплот, убежище, и в то же время разомкнут в «благословенную святость неба и земли». Образность романтизма бывает подобным образом противоречива: стремление к простору, к «вольной вышине» часто уживается в ней с тягой к замкнутости. В. Бромберт прослеживает в целом ряде романтических текстов своеобразную метафору «счастливой тюрьмы». Например, сакрализация тюрьмы как места медитации и поэтического восторга наблюдается в «Le mie prigioni» Сильвио Пеллико; в «сонете Шильону» Байрона:

Шильон! Твоя темница — святое место,
И твое печальное подземелье — алтарь...¹⁵⁹

Бромберт, в частности, пишет: «образ заточения в западной традиции амбивалентен: стены тюрьмы наказывают преступника и приносят в жертву невинного, но они же покровительствуют поэтическому воображению... Без сомнения, существует ностальгия по замкнутости так же, как желание тюрьмы»¹⁶⁰.

«Ностальгия по замкнутости» действительно существует в романтизме, и не только существует, но и сосуществует наряду с противоположной тягой к «разомкнутости», простору. Сосуществование этих двух тенденций находим мы и в сложном образе «заоблачной кельи» — по сути дела, темницы, парящей в вольной, свободной тишине.

Романтический образ «счастливой темницы» сложным образом превращен и в одном из последних стихотворений Пушкина, четверостишии:

Забыв и рошу и свободу,
Невольный чижик надо мной
Зерно клюет и брызжет воду,
И песнью тешится живой.

(1836; III, 1, с. 438)

Многомерность, сложность этого стихотворения, проанализированная в статье С. Г. Бочарова¹⁶¹, обусловлена скрещиванием в нем разных точек зрения, а вернее, уровней понимания ситуации «чижика в клетке». Первый уровень — уровень очевидности. Очевидна ситуация заключения в клетке — чижик невольный. Второй уровень — как бы точка зрения самого чижика: он не замечает своей неволи, «зерно клюет и брызжет воду». И наконец, третий, самый сложный уровень восприятия и понимания ситуации — точка зрения авторского «я», вводящая ситуацию в контекст человеческих ценностей: «свобода» и «живая песня».

И это примеривание на сниженную, несерьезную ситуацию серьезных человеческих ценностей неожиданно показывает, что ситуация несвободы может быть переосмыслена как своего рода ситуация «по ту сторону свободы и несвободы»; ведь оказывается, что «свобода» и «живая песня» связаны не так уж прямолинейно, «несвобода» отнюдь не исключает «живой песни». Но в то же время высокий смысл этого хода мысли иронически снижается его применением к низкой, «басенно-животной» ситуации. Итак, романтическая «счастливая темница» в маленьком четверостишии и утверждена как возможное, и в то же время иронически поставлена под сомнение.

Наконец, осознание бегства-уединения как итоговой перспективы жизни находим мы и в стихотворении «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...». Названное в нем желаемое место уединения, «оби-

¹⁵⁹ Byron G.G. Selections. М., 1979. P. 353.

¹⁶⁰ Brombert V. The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor // Romanticism: vistas, instances, continuities. Cornell, 1973. P. 63.

¹⁶¹ См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 45.

тель дальняя», в известном смысле стоит в одном ряду с такими объектами романтического стремления, как море — «моей души предел желанный», небесная обитель — «далекий вожденный брег». Но есть здесь и существенное различие. «Далекий брег», «предел желанный» — это лишь указание на направление бегства, неопределенно-романтическое *dahin!*, одновременное «прочь отсюда — туда!». Но неверно считать, что романтики всегда осмысляют место бегства-уединения так неопределенно, на уровне указательных местоимений. Романтизм очень хорошо знал обаяние уютной замкнутости в каком-то очень хорошо знакомом, обжитом месте, но непременно где-то на краю, на периферии мира, «вдали». Здесь чисто романтическое понятие дали осмысляется не как необозримый простор мира или символ недостижимости идеального, но именно как уютная удаленность, замкнутость где-то на периферии, вдали от мира:

Waldeinsamkeit!
Du grünes Revier,
Wie liegt so welt
Die Welt von hier!¹⁶²

102

(Лесное одиночество! Ты зеленый уголок;
Как далеко отсюда лежит мир!)

Так и пушкинская «дальняя обитель» — это образ уютной замкнутости где-то далеко, на краю мира, в удаленности от его центра.

Выше речь шла о том, как романтизм интерпретирует тему уединения в замкнутом пространстве. В этой связи заметим, что вообще образы пространственной бесконечности, разомкнутости, например, море, часто осмысляются романтиками как образы укрытия, сокрытия, замкнутости. Так, П. А. Плетнев в своих стихотворениях и статьях проявивший удивительно чуткое усвоение романтической образности, в одном из них называет море «обителью»:

А взор мой в этот миг, пленяясь и горя,
Объемлет с жадностью привольные моря,
А слух мой ловит гул и плеск волны мятежной —
Музыку вечную обители прибрежной.¹⁶³

(«Море», 1827)

Не так ли и у Пушкина образ беспредельного моря осмысляется в какой-то момент как предел — «моей души предел желанный», а ведь предел у Пушкина — всегда что-то очень близкое, знакомое и уютно-замкнутое: «Но ближе к милому пределу...», «Я думал о тебе, предел благословенный, воображал сии сады», «Прости, предел неблагоклонный, где свет узрел я...». Не так ли и в «Монастыре на Казбеке» образ разомкнуто-

¹⁶² Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S. 45.

¹⁶³ Поэты 1820-1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 346.

го небесного простора дополняется и как бы переосмысливается в образе кельи — замкнутого оплота, куда можно скрыться?

Итак, с уединением, отшельничеством в пушкинском романтическом мировосприятии связан чрезвычайно богатый круг представлений. Это не удивительно: ведь романтизм поэтизирует уединение и поднимает его до высшей формы душевной жизни гораздо последовательнее, чем никогда не теряющий склонности к «общежительности» сентиментализм. Поэт — это высшая для романтиков ипостась человека, поэт в их мировосприятии непременно отшельник. Ф. Шлегель пишет: «...чтобы чувствовать, угадывать душу природы, поэт любит уединение»¹⁶⁴. Романтизм создает тип художника-отшельника; этим синтезом отшельничество опозитивировано, а художническое начало духовно очищено, облагорожено. Именно такой образ художника-отшельника воссоздан в книге Вакенродера и Тика «Phantasien über die Kunst von einem Kunstliebenden Klosterbrüder», переведенной в 1826 году московскими любомудрами под названием «Об искусстве и художниках», книге, возможно, повлиявшей и на пушкинскую трактовку поэтического уединения в стихотворении «Поэт».

Однако амплу отшельника — вовсе не единственное амплу романтического героя, и уединение — отнюдь не единственная форма жизни, опозитивированная романтизмом. Ниже мы рассмотрим еще одно амплу героя и соответствующую ему форму жизни, всегда привлекавших внимание романтиков, и Пушкина в их числе. Речь идет о странничестве, о романтическом герое в амплу изгнанника или странника.

103

РОМАНТИЧЕСКОЕ СТРАННИЧЕСТВО В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

Тема странничества в его чисто романтической интерпретации появляется в лирике Пушкина периода южной ссылки. Вполне естественно, что тема эта имеет у Пушкина биографические истоки. Однако исследователи уже давно заметили, что биографическое изгнание в поэтическом произведении проходит через своеобразное переосмысление. В. И. Коровин отмечает, что в элегии «Погасло дневное светило...» бегство, биографически вынужденное, представлено как бегство добровольное, как странничество: «...биографический образ поэта соотнесен с романтическим образом добровольного изгнанника»¹⁶⁵.

«Изгнанник добровольный» — это формула-оксюморон из пушкинского послания «К Овидию»:

...изгнанник самовольный,
и светом, и собой, и жизнью недовольный...
(«К Овидию», 1821; II, I, с. 219)

В этом самоопределении героя с особенной ясностью выявляется нетождественность биографий реальной и лирической. Отнюдь не добровольное изгнание обращается в добровольное странничество,

¹⁶⁴ Шлегель Ф. История древней и новой литературы. Ч. I. СПб., 1829. С. 124.

¹⁶⁵ История романтизма в русской литературе. Т. I. М., 1979. С. 191.

реальная ситуация в поэзии перестраивается, переосмысливается таким образом, что именно за героем оставлено последнее, решающее слово, решающий жест, определяющий итог ситуации. В реальной ситуации он изгнан — в ситуации поэтически переосмысленной он сам уходит от этого чужого, изменившего ему мира, с которым его уже ничего не связывает.

Аналогичную переакцентацию в поэзии реальной жизненной ситуации мы находим не только у Пушкина, но и у другого поэта-изгнанника — у Е. А. Баратынского, который тоже описывает свое изгнание как свободное странничество:

Блуждая странником в незнаемых краях,
Я всюду шествую минувшим окруженный.
Я вопрошаю прах дряхлеющей вселенной,
И грады, и поля, и сей безмолвный ряд
Рукою времени набросанных громад¹⁶⁶.

Романтическое странничество как особая форма духовной жизни предполагает и особую позицию лирического героя в мире: это позиция расширенного кругозора, виденья, расширенной достижимости во времени и в пространстве; в этом смысле положение романтического странника в мире можно сравнить с излюбленным поэтами-романтиками помещением лирического «я» над миром, на вершину горы, например, что резко расширяет для лирического «я» границы видимого, обозримого мира.

В стихотворении Пушкина «Завидую тебе, питомец моря смелый...», где во второй части лирическое «я» входит в амплуу странника, границы обозримого и достижимого мира сразу для него раздвигаются, словно бы герой занял в пространстве какое-то бесконечно высокое положение над «обветшалой Европой», положение, с которого обозрима новая для героя даль неба и даль пространства:

Для неба дальнего, для отдаленных стран
Оставим берега Европы обветшалой;
Ищу стихий других, земли жилец усталый;
Приветствую тебя, свободный океан.
(1823; II, 1, с. 290)

Значение странничества в романтизме многообразно. Наиболее очевидно и типично его использование в качестве символа отчуждения: странник всюду бездомен. Так, В. Тепляков эпиграфом для своего стихотворения «Одиночество» берет цитату из Балланша: «Я должен блуждать одинокий по океану мира». Сам объем, масштаб странствования от идиллических прогулок Обермана или «одинокого мечтателя» Руссо вырастает в романтизме до глобально-аллегорического, до символа абсолютной бесприютности:

¹⁶⁶ Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений. Т. I. СПб., 1914. С. 274.

Но есть Странники по Вечности,
Чей корабль все плывет и плывет,
И никогда не встанет на якорь.

(Байрон, *Странствование Чайлд-Гарольда*¹⁶⁷)

Но есть и совершенно противоположный аспект романтического странствования, в котором реализуется уже не глобальность отчуждения, но, напротив, глобальность приобщения лирического «я» ко всему миру: если в первом случае находит воплощение романтическая формула «я всему чужой», то во втором случае реализуется другая формула: «все — мое; моя родина везде»; эта формула тоже принадлежит романтизму. На игре этих двух аспектов построено, например, стихотворение В. Теплякова «Странники», что показывает уже двойной эпитаф:

«Я гражданин Вселенной».

Сократ

«Я везде чужестранец».

Аристипп

На аналогичной игре этих двух типов романтического странствования построено стихотворение Розена «Было время». Сначала поэт пишет:

Было время! Отчим домом
Мне казался целый мир,

рисует картины «счастливого странничества», после чего следует неожиданный поворот:

Вдохновительная резвость
Вдруг от сердца отошла —
И непрошенная трезвость
Душу скукой обдала!

Дикий, мрачный и бездомный,
Вею тенью меж теней, —
И на всей земле огромной
Нет уж родины моей!¹⁶⁸

Радостное странничество — освоение родного мира — сменяется печальным странничеством-отчуждением.

Стихотворение Розена интересно именно своей аналитичностью: в расчлененном виде, как последовательность стадий дает оно то, что в пушкинской романтической поэзии существует в синтезе. В таких стихотворениях Пушкина как «Погасло дневное светило...» и «Завидую тебе, питомец моря смелый...» мы находим синтез, слияние странниче-

¹⁶⁷ *Byron G.G. Childe Harold's Pilgrimage*. М., 1956. P. 176.

¹⁶⁸ Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 571–572.

ства-отчуждения от мира и странничества-освоения мира. В первом из названных стихотворений лирическое «я» выступает одновременно в двух амплуа: странника и беглеца. Сама ситуация героя в мире двойственна: он, с одной стороны, «искатель новых впечатлений», и в этом смысле его позиция — человек на пороге «бескрайнего мира», ему не чужда безмятежная романтическая радость странствия, *Wanderlust*, желание запечатлеть в душе разнообразие живых и устойчивых впечатлений. Но этим его позиция в мире не исчерпывается: он еще и беглец из «изменившегося» ему мира, мира, «где легкокрылая мне изменила радость и сердце хладное страданью предала». Таким образом, мир, в котором помещен беглец-странник, членится на оставленное позади враждебное «там», далекое манящее впереди «там», и зыбкое, неустойчивое «здесь». Сложный случай пушкинского героя синтезирует в себе два более простых романтических амплуа. Это, во-первых, назовем его условно, «эйхендорфовский» странник с его неизменным *Wanderlust* — человек, перед которым раскинут всегда манящий мир:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt;
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Strom und Feld¹⁶⁹.

(Кому господь хочет оказать милость,
того он посылает в широкий мир,
тому он хочет показать свои чудеса,
в горах и лесах, в потоке и поле.)

Это, во-вторых, «байроновский» странник, такой, каким он предстает в стихотворении «Сон»: человек, перед которым раскинут «враждебный мир»:

...in the wilds
Of fiery climes he made himself a home,
And his soul drank their sunbeams; he was girt
With strange and dusky aspects; he was not
Himself like what he had been; on the sea
And on the shore he was a wanderer...¹⁷⁰

(...в пустынях жарких стран поселился он,
и его душа впитывала их солнце; он был окружен
странными, темными видами; он стал другим,
не таким, каким был; на море и на земле он был странником...)

Как синтез этих двух крайних случаев возникает пушкинский герой с его оставленным позади враждебным *там* и манящим *там* раскинув-

¹⁶⁹ *Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S. 16.*

¹⁷⁰ *Byron G. G. P. 214.*

шихся впереди «волшебных краев полуденной земли». Аналогична ситуация в мире героя стихотворения «Завидую тебе, питомец моря смелый...». С одной стороны, он, как эйхендорфовский странник обращен к «широкому миру», как бы стоит на его пороге:

Для неба дальнего, для отдаленных стран
Оставим берега Европы обветшалою.
(1823; II, 1, с. 290)

Но с другой стороны, в отличие от эйхендорфовского героя, он имеет за спиной и другой мир — отчужденный мир «обветшалою Европы», который им без сожаления покидается.

Итак, ситуацию пушкинского беглеца-странника в мире нельзя представить однозначно. В ней есть по крайней мере два момента, которые нужно принять во внимание: это, во-первых, радостно-беспечный поиск «искателем новых впечатлений» новых стран, новых стихий, и во-вторых, есть в этой ситуации и момент бегства от чужого, изменившего мира, момент странничества бесприютного, странничества в духе героев Байрона. Беспечный искатель впечатлений уживается в лирическом «я» пушкинской романтической лирики с бесприютным, ожесточившимся беглецом-скитальцем. В соответствии с этой двойственностью лирического «я» и мир, в который это лирическое «я» помещено, членится на оставленный позади мир враждебный и раскинувшийся впереди мир манящий, скрывающий возможность «новых стихий», «новых впечатлений».

Нам уже приходилось говорить о случаях, когда мотивы, разрабатываемые Пушкиным в лирике первой половины 20-х годов, возвращаются в новом качестве в лирике последних лет. Мотив странничества вновь разработан Пушкиным в стихотворении «Из Пиндемонти»:

...Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья,
Вот счастье! Вот права...
(1836; III, 1, с. 420)

В черновике стихотворения указанию на Пиндемонти предшествовало указание на какой-то другой источник — «Из Мюссе». В.Н. Розанов в статье, посвященной источникам этого стихотворения¹⁷¹ указывает на сходные мотивы и у Мюссе, и у Пиндемонти. Правда, оказывается, что не менее близкие мотивы есть и у Гольдсмита, которого переводил Пиндемонти. А разве не близки к тексту Пушкина и такие строки Шенье:

¹⁷¹ *Розанов М. Н.* Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» // Пушкин. Сб. 2. Пушкинская комиссия общества любителей Российской словесности. М.; Л., 1930. С. 111–142.

Qu'il serve donc les grands, les flatte, les ménage;
 Qu'il plie, en approchant de ces superbes fronts,
 Sa tête à la prière, et son âme aux affronts...

De ces honteux trésors je ne suis point jaloux.
 Une pauvreté libre est un trésor si doux!
 Il est si doux, si beau, de s'être fait soi-même,
 De devoir tout à soi, tout aux beaux-arts qu'on aime...¹⁷²

(Пусть другие прислуживают и льстят знати,
 пусть склоняют перед лицом гордыни
 свои головы в мольбе и подвергают себя оскорблениям.
 Я совсем не дорожу этими постыдными сокровищами...

Свободная бедность — сокровище такое сладостное!
 Так прекрасно и сладостно быть самим собой,
 Во всем быть обязанным лишь самому себе
 и любимым искусствам...)

Как это часто случается, выявление отдельных источников в конце концов показывает, что этих источников слишком уж много, и говорить поэтому следует не о заимствовании из конкретного источника, а о мысли, идее или формуле, составляющей «общую собственность» самых различных поэтов. Мысль о том, что человек должен служить лишь самому себе, что наложенные на него обществом обязательства не могут затронуть внутренней свободы личности, декларировалась многими романтиками, и не только романтиками. Но близость стихотворения Пушкина к «источникам» ограничивается лишь уровнем его рассмотрения как декларации, утверждения этой мысли, поэтически же Пушкин совершенно самостоятелен; в частности, ни в одном из указанных Розановым источников нет интересующего нас мотива странствования.

По сравнению с рассмотренными выше стихотворениями более раннего периода пушкинского творчества, воплощение темы странничества в «Из Пиндемонти» и упрощается, и усложняется. Упрощена ориентация героя в мире: мир не членится на зоны, вызывающие различное отношение героя, обладающие по отношению к нему различными степенями притягательной или отталкивающей силы. Мир теперь един и целостен перед героем; на смену сложной игре жестов-интенций («туда», «оттуда»), основанной на неравнозначности разных зон мира, этих многозначительных романтических «здесь» и «там», на смену всему этому приходит почти безразличное:

По прихоти своей скитаться здесь и там...

В этой строке особенно остро чувствуется громадная дистанция, отделяющая Пушкина от той романтической традиции (прежде всего,

¹⁷² Anthologie poétique française XVIIIe siècle. P., 1919. P. 173.

Жуковского), которая, вкладывала в различие этих «здесь» и «там» такую многозначительность, такой важный, заветный смысл.

Мир как бы упростился перед героем; отпало, исчезло все то, что когда-то делило его на сферы разной притягательности. Теперь это просто широкий, заманчиво-притягательный мир с рассыпанными по нему красотами природы и искусства; чтобы приобщиться к нему, надо лишь отринуться от представлений о ложных «правах» и ложной зависимости.

В другом отношении трактовка мотива странничества здесь усложняется. «Счастье скитаться» стало в этом стихотворении еще и «правом скитаться»:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам...
Вот счастье! Вот права...

Этим заявлением о своем «праве», праве на соучастие в свободной, истинной жизни мира Пушкин удивительно перекликается с любимым им в это время поэтом-романтиком Вордсвортом, который в стихотворении «Отъезд из долины Грасмера» так формулирует свой идеал жизни:

...Not like an outcast with himself at strife;
The slave of business, time, or care for life,
But moved by choice; or, if constrained in part,
Jet still with Nature's freedom at the heart;
To call contentment upon wildest shores,
And luxuries extract from bleakest moors;
With prompt embrace all beauty to enfold
And having rights in all that we behold¹⁷³.

(...Не как изгнанник, против воли,
не как раб дел, времени, забот о жизни,
но выбирая путь самому себе, или,
если частью и стесненным,
то все же с природной свободой в сердце —
обретать спокойствие на самых диких берегах
и находить наслаждения в пустынных степях;
быстрым объятием охватить все красоты,
имея права на все, что мы видим.)

Здесь, как и у Пушкина, странствование мыслится как странствование в самом буквальном смысле повсюду: оно становится такой позицией «я» по отношению к миру, когда мир предстает перед этим «я» как целое, позицией, с которой не видно «случайных черт», а есть лишь сознание широты мира с рассыпанными по нему красотами.

Как и у Пушкина, идеал жизни как странствования связывается у Вордсворта с особой «лучшей свободой». Нет сомнений, что

¹⁷³ *Wordsworth W. The Poems. V. 1. Harmondsworth, 1977. P. 849–850.*

*НЕОСУЩЕСТВИМОЕ И НЕОСУЩЕСТВЛЕННОЕ
СТРАНСТВОВАНИЕ*

у Вордсворта, для которого природа всегда была предметом высшего преклонения, понятие «Nature's freedom» («природная свобода») выражает именно какую-то особую, наивысшую степень свободы.

Наконец, и это самое главное, у Вордсворта, как и у Пушкина, свобода оказывается чем-то бóльшим, чем просто возможность странствовать по миру, она оказывается еще и правами на мир:

...имея права на все, что мы видим.
Вот счастье! вот права...

Чтобы выразить свое новое отношение к миру, свою новую ситуацию в мире, оба поэта нашли одно и то же слово: «права», и, конечно, у Пушкина, как и у Вордсворта, речь идет не о праве, от власти полученном («...Зависеть от царя, зависеть от народа — Не все ли нам равно? Бог с ними»), а о внутреннем праве на соучастие в жизни мира, природы с их красотою. Здесь намечена какая-то более интимная связь между миром и человеком, чем в случае индивидуалистической свободы — произвола; здесь герой заявляет не только о своей свободе в мире, но и о своих правах на мир, на свободное соучастие в его жизни.

В пределах темы странничества романтизм разрабатывает одну очень характерную лирическую ситуацию: ситуацию странничества, которое не осуществилось или не может осуществиться. Д. Перкинс отвечает, что в поэзии Д. Китса огромное место занимает образ странника, который «остается стоящим на берегу и только смотрит в направлении моря»¹⁷⁴. И у Пушкина странствие часто присутствует лишь в качестве интенции, неосуществленной или неосуществимой. Разные типы бегства или странничества имеют у Пушкина разные степени осуществимости. Так, «поэтическое» бегство-спасение («Поэт», «Рифма, звучная подруга»), связанное с одержимостью вдохновением, всегда дано как осуществимое или осуществленное. И напротив, странствие, связанное с воспоминаниями, с прошлым, всегда дано лишь как интенция, как мысленное устремление к некоему «там», с которым связаны воспоминания. Пушкин никогда не пользовался игрой пространственных указательных местоимений так, как это с откровенной многозначительностью делал Жуковский:

Ах! в безвестном океане
Очутился мой челнок;
Даль по-прежнему в тумане,
Брег невидим и далек.
И вовеки надо мною
Не сольется, как поднесь,

¹⁷⁴ Perkins D. The Quest for Permanence. Cambridge, 1952. P. 258.

Небо светлое с землею...

Там не будет вечно здесь (курсив Жуковского)

(«Путешественник», песня, 1809¹⁷⁵).

Однако в пушкинской любовной лирике, связанной с темой мысленного воображаемого странствования в прошлое или в пространственно недоступное настоящее, подразумеваемое расчленение мира на «здесь» и далекое «там» достигает особой напряженности и драматизма. В элегии «Редет облаков летучая гряда...» о таком воображаемом странствовании говорить еще нельзя, перед нами совершенно спокойное, лишенное осознанной направленной «тоски», *Sehnsucht*, воспоминание. Однако уже в этой элегии мир отчетливо распадается на «здесь», где только что возшла «звезда печальная, вечерняя звезда», и «там», где эта звезда когда-то восходила над «мирной страной, где все для сердца мило»:

Редет облаков летучая гряда;
Звезда печальная, вечерняя звезда,
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и черных скал вершины;
Люблю твой слабый свет в небесной вышине:
Он думы разбудил, уснувшие во мне.
Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило...

Там некогда в горах, сердечной думы полный,
Над морем я влачил задумчивую лень,
Когда на хижины сходила ночи тень —
И дева юная во мгле тебя искала
И именем своим подругам называла.

(«Редет облаков летучая гряда», 1820; II, 1, с. 157)

В этом стихотворении это «там», удаленное от лирического «я» и во времени, и в пространстве, еще не становится объектом напряженного мысленного устремления поэта; это далекое «там» как бы беспрепятственно просматривается сквозь «здесь»; ночь, свет «вечерней звезды» выступают в качестве посредников между «я» и удаленным «там», снимающих дистанцию между «здесь» и «там», переносящих это «там» в «здесь».

Но в написанном в Михайловском стихотворении «Ненастный день потух...» дистанция между «там» и «здесь» преодолевается уже не благодаря этому посредничеству природы, но в результате напряженного мысленного «странствия» героя к далекой возлюбленной. Само противопоставление «здесь» и «там» носит в этом стихотворении более напряженный характер; многократно повторяется слово «там»:

¹⁷⁵ Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954. С. 28.

Далеко, там, луна в сиянии восходит;
Там воздух напоен вечерней теплотой;
Там море движется роскошной пеленой
Под голубыми небесами...

Там, под заветными скалами,
Теперь она сидит печальна и одна...

(1824; II, 1, с. 348)

Этот многократный повтор локализует лирическое «я» в некоем «здесь», противопоставленном далекому «там», однако в интенции «я» устремлено к «там» и соприсутствует в нем; иллюзию этого соприсутствия создает и прямое обращение к героине:

Не правда ль; ты одна... ты плачешь... я спокоен...

(II, 1, с. 348)

Но в то же время неполнота этого соприсутствия, неполнота виденья подчеркивается и вопросом: «Не правда ль...», и пропусками текста, и недоговоренной концовкой стихотворения: «Но если...». Странствие в далекое «там» остается неосуществленным.

И все же к этому стихотворению вполне применимы выводы, сделанные на материале ряда лирических произведений Пушкина Е. Фарино: «...“я” локализует себя не там и не тогда, где и когда находится, ему свойственно стремиться в другое (чем актуальное) место, в другое (чем актуальное) время и к другому (чем актуальное) состоянию, т.е. к другому «иновременному» и «иноместному» варианту себя же... В случае странствия всюду постулируется “нездешний локус”. “Здешнее” же (актуальное) снимается либо нейтрализуется, оно является лишь отправной... точкой устремленности “я” в нездешний локус»¹⁷⁶.

Аналогично построена ситуация «я» в мире и в стихотворении «Кто видел край, где роскошью природы...». Впрочем, в этом стихотворении о «здесь», об актуальном для «я» месте мы вообще нечего не узнаем; лирическое «я» никак не локализует себя по отношению к «здесь», но лишь по отношению к некоему «там»:

Все живо там, все там очей отрада...

...

И там, где мирт шумит над падшей урной,
Увижу ль вновь сквозь темные леса
И своды скал, и моря блеск лазурный,
И ясные, как радость, небеса?

(1821; II, 1, с. 190–191)

¹⁷⁶ Фарино Ежи. К проблеме кода лирики Пушкина (лирическое «я», время и пространство) // О Poetyce Aleksandra Puszkina. PWN; Poznań, 1975. Str. 125.

Это недоступное герою «там», с которым связаны воспоминания («где я любил, изгнанник неизвестный»), становится объектом мысленного странствования:

Златой предел! любимый край Эльвины,
К тебе летят желания мои!

(II, I, с. 190)

И в наброске 1827 года «Я знаю край: там на берега...» лирическое «я» сразу же, никак не ориентируя себя по отношению к «здесь», соотносит себя с неким дистанцированным «там»:

Я знаю край: там на берега
Уединенно море плещет;
Безоблачно там солнце блещет
На опаленные луга...

(1827; III, I, с. 86)

И наконец, особенно показателен отрывок 1826 года, который начинается с удаления действия и в пространстве, и во времени в некое «там»:

Там на берегу, где дремлет лес священный,
Твое я имя повторял;
Там долго я бродил уединенный
И в даль глядел... и милой встречи ждал¹⁷⁷.

(III, I, с. 451)

Ситуация лирического «я», соотносящего себя с каким-то недоступным «там», здесь удвоена: в заветном «там», с которым соотносит себя герой, разыгрывается — правда, в прошлом — точно такая же ситуация с устремленностью героя в какое-то другое «там» — в «даль»:

И в даль глядел... и милой встречи ждал.

И если первое «там» дано как относительно замкнутое, знакомое («Там на берегу, где дремлет лес священный...»), то второе «там» как бы выводит устремленность героя в бесконечность: ведь это второе «там» — «даль».

Впрочем, здесь мы подошли к другому варианту воплощения рассматриваемого нами мотива — мотива неосуществленного или неосуществимого странничества. Если в рассмотренных нами примерах ситуация в общем характеризуется достаточно абстрактно: «я» соотносит себя с каким-то дистанцированным «там», к которому направлено его стремление, то в ряде других стихотворений Пушкина, связанных с неосуществленным странствием, мы сталкиваемся с более конкретной ситуацией.

¹⁷⁷ Анализ этого отрывка см. в цитированной выше статье Е. Фарино.

Это ситуация «я» на пороге дали, причем даль чаще всего выступает как даль какой-либо стихии: моря, воздуха, например.

Стихотворение «К морю» дает наиболее полную разработку этой ситуации «человека на пороге стихии». Невозможность бегства-странствия мотивирована в нем невозможностью для лирического «я» отождествить себя со стихией, стать равным ей, стихия «свободна», герой «окован»:

Ты ждал, ты звал... я был окован;
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я...

(1824; II, I, с. 332)

Недаром образ героя-поэта в стихотворении раздваивается: один — «окованный», несвободный и тем самым неравный стихии остается на берегу, другой, «идеальный поэт», равен стихии, сам — стихия:

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могуч, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

(II, I, с. 332)

Отметим еще одно романтическое стихотворение, в котором воплощена та же ситуация «человека на пороге стихии» и в котором бегство в стихию тоже ограничивается лишь замыслом. Это «Ода западному ветру» П. Б. Шелли. И здесь образ героя раздваивается на нетождественный и тождественный стихии:

A heavy weight of hours has chained and bowed
One too like thee; tameless and swift, and proud¹⁷⁸.

(Тяжелое бремя часов оковало и сломило
того, кто, подобно тебе, неистов и быстр, и горд.)

Таким образом, замысел бегства — это в каком-то смысле и замысел осуществления в себе «идеального героя», равного свободной стихии, осуществления в себе «свободной стихии». Об этом замысле перенесения стихии в себя, присвоения стихии себе говорит последнее четверостишие:

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

(II, I, с. 333)

¹⁷⁸ Shelley P. B. Poetry and Prose. M., 1959. P. 323.

Этот замысел перенесения стихии в себя по-своему, понимая его как полное слияние со стихией, разделяет и Шелли:

Стань, яростный дух,
моей душою! Стань мной, неистовый!¹⁷⁹

Если в стихотворении «К морю» замысел бегства отбрасывается, сменяясь другим, более совершенным и глубоким замыслом оставить стихию в себе, в своей памяти, то в стихотворении «Завидую тебе, питомец моря смелый...», уже неоднократно нами цитированном, развитие действия обрывается на замысле, интенции. «Я» дано на пороге открывшейся перед ним дали, но оно не переступает этого порога.

И в «К морю», и в «Завидую тебе, питомец моря смелый...» перед нами неосуществленное, но не неосуществимое странствие. Герой дан в них на пороге дали, на пороге стихии, но он не переступает его, хотя в принципе странствие здесь возможно. Но есть у Пушкина и стихотворение, построенное на теме невозможного, неосуществимого странствия, отражающее романтическое стремление к запретным для человека стихиям, запретным формам жизни. Одной из таких запретных для человека стихий, вызывающих неизменное влечение романтического «я», является стихия воздуха. Воздушная стихия открывает перед романтическим «я» безбрежную даль мира, однако заветное, но запретное желание всеохватывающего свободного полета остается лишь порывом, интенцией:

Liebe ferne blaue Hügel,
Stiller Fluß im Talesgrün,
Ach, wie oft wünscht'ich mir Flügel,
Über euch hinweg zu ziehn!
(«Der Kranke»¹⁸⁰)

(Милые далекие голубые холмы,
тихий поток в зеленой долине,
ах, как часто мечтаю я о крыльях,
чтобы лететь над всеми далеко прочь!
(«Больной»)

Oh! Sur des ailes, dans les nues,
Laissez-moi fuir! Laissez-moi fuir!
Loin des régions inconnues
C'est assez rêver et languir!
Laissez-moi fuir vers d'autres mondes¹⁸¹.
(«Soleils couchants», IV, 1828)

¹⁷⁹ Ibid. P. 324.

¹⁸⁰ Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S. 75.

¹⁸¹ Hugo V. Les Feuilles d'automne. Paris, 1831.

(О! на крыльях, к облакам,
дайте мне лететь! дайте мне лететь!
Довольно мечтать и томиться,
вдали от неизведанных мест!
Дайте мне лететь к другим мирам.)

Типологически сходную лирическую ситуацию находим мы и в пушкинском стихотворении 1822 года «Узник». Орел, с которым мысленно отождествляет себя герой, выполняет роль проводника в свободную, но запретную стихию:

Совет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!
Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!
(II, 1, с. 276)

116 Такой «проводник» в свободную стихию, посредник между стихией и героем часто присутствует в рассматриваемой нами лирической ситуации. В поэзии Эйхендорфа в его роли чаще всего выступают облака:

Wolken, wälderwärts gegangen,
Wolken, fliegend übers Haus,
Könnst'ich an euch fest mich hangen,
Mit euch fliegen weit hinaus!¹⁸²

(Облака, уходящие к лесам,
облака, плывущие над домом,
если б я мог крепко на вас повиснуть,
чтобы лететь с вами далеко отсюда!)

Остается напомнить, что сходная ситуация стремления к «вольной вышине» воплощается Пушкиным через семь лет в «Монастыре на Казбеке», но здесь она имеет уже чисто предметную мотивировку, опирается на историко-географическую реалию (монастырь высоко в горах, куда хотел бы скрыться герой).

Итак, мы рассмотрели наиболее важные формы поведения, характерные для романтического героя пушкинской лирики, в которых своеобразие романтического мировосприятия отразилось со всей полнотой. Такие формулы поведения романтического героя, как «бегство», «уединение», «странничество», «неосуществленное странничество» оказались чрезвычайно емкими понятиями, вбирающими в себя разные оттенки, отголоски разных поэтических традиций, на что мы и пытались указать.

¹⁸² Eichendorff J. von. Werke. Berlin; Weimar, 1980. S. 33.

Рассматривая вопрос о поведении романтического «я» в мире, мы неоднократно сталкивались с одной важной особенностью романтического понимания мира. Мир, в котором живет и так или иначе действует романтик, — это мир природы, стихийных, природных сил. Поэтому наши представления о романтическом мировосприятии в лирике Пушкина были бы неполны без анализа концепции природы в пушкинской романтической лирике, анализа, к которому мы и обращаемся в следующей главе.

ГЛАВА 5.

ПРИРОДА И РОМАНТИЧЕСКОЕ «Я»

Мир в понимании романтического «я» — это прежде всего мир природы. Именно наедине с природой романтический герой чувствует себя самим собой, именно в природе находит созвучие своим мыслям и чувствам, он «бежит к природе от сложных и неясных ему общественных проблем, от неуверенности своей повседневной жизни, от бед, разочарований, быть может, и от своей внутренней напряженности, своих сомнений»¹⁸³.

Материал пушкинской поэзии не дает нам возможности рассмотреть во всей полноте круг романтических представлений о природе (этот круг очерчен в цитированной выше статье).

Мы остановимся на тех вопросах взаимоотношения романтического «я» и природы, которые особенно актуальны для пушкинской поэзии, поэтому в центре внимания будут находиться взаимоотношения романтического «я» и стихии, природных сил, а также будет рассмотрен вопрос о «природных» пространственных координатах, играющих огромную роль в восприятии окружающего мира романтическим «я» пушкинской лирики.

Итак, обратимся прежде всего к центральному образу в романтическом восприятии природы — образу стихии.

РОМАНТИЧЕСКОЕ «Я» И СТИХИЯ

Стихия входит в сферу интимнейшего доверия романтиков. К стихии они обращаются, как можно обращаться лишь к самому близкому существу; более того, стихии, этой, прежде всего, силе разрушения, они предаются,веряют себя как силе хранительной. Мы уже говорили о том, что одной из важнейших черт романтического мироощущения является именно доверие, ощущение близости к тому, что неясно, зыбко, неустойчиво, что несет опасность и разрушение — словом, ко всему тому, что у человека неромантического сознания не вызывает никакого доверия. Образ стихии в романтических стихотворениях Пушкина несомненно несет на себе печать этой романтической парадоксальности. Прежде всего это относится к стихотворению «К морю».

¹⁸³ Хорват К. Романтические воззрения на природу // Европейский романтизм. М., 1973. С. 216.

Его можно сопоставить с шеллиевской «Одой к западному ветру»: ведь в обоих стихотворениях реализована сходная лирическая ситуация человека, вызывающего к стихии. И вот оказывается, что и у Пушкина, и у Шелли очень явно просматривается двойственная семантика стихии. Шелли говорит о ветре:

Wild Spirit, which art moving everywhere;
Destroyer and preserver...¹⁸⁴

(Ты, дикий дух, который носится повсюду,
разрушитель и хранитель...)

«Разрушителем и хранителем» одновременно оказывается стихия и у Пушкина:

Смиренный парус рыбарей,
Твою прихотью хранимый,
Скользит отважно средь зыбей:
Но ты выиграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.

118

(«К морю», 1824; II, 1, с. 331)

Грозный образ разрушительной силы, скрытой в стихии, звучит у Шелли особенно ярко:

Thou dirge
of the dying year, to which this closing night
Will be the dome of vast sepulcher,
Vaulted with all thy congregated might
Of vapours, from whose solid atmosphere
Black rain, and fire and hail will burst¹⁸⁵.

(Ты [ветер. — А.М.] оплакиваешь
умирающий год, для которого эта ночь
станет огромным склепом,
чей свод — вся скопленная мощь твоих паров,
откуда разражаются дождь, огонь и град.)

Но создается впечатление, что к герою, к лирическому «я» обоих стихотворений эти разрушительные стихии обращены лишь своей хранительной стороной. Ведь ни тот, ни другой герой не колеблется в своей решимости предать себя, доверить себя стихии:

Моей души предел желанный!
Как часто по брегам твоим

¹⁸⁴ Shelley P. B. Poetry and Prose. M., 1959. P. 322.

¹⁸⁵ Ibid. P. 323.

Бродил я тихий и туманный,
Заветным умыслом томим!
(II, I, с. 331)

Oh lift me as a wave, a leaf, a cloud!

Make me thy lyre, even as the forest is:
What if my leaves are falling like its own!
The tumult of thy mighty harmonies
Will take from both a deep, autumnal tone,
Sweet though in sadness¹⁸⁶.

(О, подними меня как волну, лист, облако!

Сделай меня, как лес, своей лирой:
пусть и мои листья опадают, как его!
Пусть буйство твоих могучих гармоний
извлечет из нас обоих низкий осенний тон,
приятный и в грусти.)

Впрочем, эта готовность довериться стихии еще не свидетельствует о том, что стихия по отношению к герою теряет свою прихотливую, коварную двойственность. Напротив, герой пушкинского стихотворения — во власти обаяния этой двойственности. Власть стихии над романтическим «я» можно охарактеризовать как обаяние, заманчивость опасного, возможно, враждебного. Это своеобразное, чисто романтическое переживание враждебного не как отгалкивающего, но как, наоборот, влекущего, заманчивого очень точно передано Баратынским в его обращении к океану:

Волнуйся, восставай на каменные грани;
Он веселит меня, твой грозный, дикий рев.
Как зов к давно желанной брани,
Как мощного врага мне чем-то лестный гнев¹⁸⁷.
(«Буря», 1824)

В образе стихии в стихотворении «К морю» можно выделить несколько смысловых оттенков. Мотиву враждебности, опасности, о котором мы уже говорили, противостоит мотив особой «интимной» близости, для оформления которого Пушкин прибегает к очень распространенной в романтической лирике метафоре «зова»:

Как друга ропот заунывный,
Как зов его в последний час...

Ты ждал, ты звал...
(II, I, с. 331–332)

¹⁸⁶ Ibid. P. 324.

¹⁸⁷ Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. Т. I. СПб., 1914. С. 16–17.

Наконец связующим звеном между этими двумя мотивами служит мотив, который условно можно назвать мотивом тайны — потаенной глубины, тайной силы, скрытой в стихии:

Глухие звуки, бездны глас...

Далее этот мотив таинственной бездны, потаенной глубины возникает в строках о Байроне:

Как ты, могущ, глубок и мрачен.

Семантика таинственного, потаенного всегда присутствует в романтических образах стихии. Шелли сравнивает ветер с «чародеем»:

Thou, from whose unseen presence the leaves dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeting¹⁸⁸.

(Ты, чьим невидимым присутствием сметаются
мертвые листья, как призраки, бегущие от чародея.)

120

Еще яснее эта семантика выявляется в «Нарвском водопаде» Вяземского, написанного почти одновременно с «К морю»:

Но ты, созданье тайной бури,
Игралище глухой войны¹⁸⁹.

У Пушкина эта тайная, потаенная глубина стихии и заставляет героя ощущать враждебное, опасное как привлекательное, манящее. В присущей стихии потаенной глубине как бы перекрещиваются два других ее качества: ведь враждебность стихии тоже тайная, необъяснимая, и зов ее тоже тайный, слышимый лишь одному поэту. И опасность, и любимые поэтом отзвуки исходят из одного источника — из «бездны» с ее «глухими звуками».

Море у Пушкина обманчиво и в то же время заманчиво; Пушкин применяет к водной стихии именно эти эпитеты, предполагающие отнесение скорее к женскому началу:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным⁴
По грозной прихоти обманчивых морей.
(«Погасло дневное светило...», 1820, II, 1, с. 146)

И вновь тебя зовут заманчивые волны
(«Завидую тебе, питомец моря смелый...», 1823, II, 1, с. 290)

Так и в «К морю» рядом с мотивом зова — этой метафорой тайной близости — возникает образ скрытой опасности, коварства:

¹⁸⁸ Shelley P.B. Ibid. P. 322.

¹⁸⁹ Поэты пушкинской поры: сб. стихов. М., 1919. С. 284.

Как я любил твои отзывы.
Глухие звуки, бездны глас,
И тишину в вечерний час,
И своенравные порывы!

(II, I, с. 331)

Доверенность романтического героя стихии сродни его доверенности темному, неясному, обманчивому; ведь именно в этой «неясной темноте» («Дорида»), а не в ясности, *clarté*, скрыто близкое, родное, созвучное душе.

В этом смысле «неверная темнота» в стихотворении «Дорида» — такая же модель стихии, скрывающей в себе зов «родного», но в то же время двусмысленной в этой своей «неверности», как и море, одновременно манящее и коварное:

Я таял; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделись черты;
И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали.

(«Дорида», 1819; II, I, с. 82)

На метафоре «зова» необходимо остановиться подробнее, как на важнейшей формуле, во многом определяющей своеобразие романтического восприятия природы и мира вообще у Пушкина.

121

РОМАНТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА «ЗОВА»

Романтическая близость к природе не ограничивается созвучием чувств героя и настроения природы, не ограничивается и проекцией внутреннего состояния души во внешнее состояние мира вокруг. Не в этом надо видеть специфическую сторону романтической трактовки природы, своеобразие этой трактовки. Важно для понимания этого своеобразия то, что созвучие чувства героя и настроения природы осуществляется в особо интимной форме: романтик осознает природу обращаясь к нему и только к нему «...и в шуме потока или лесов мы, кажется, внимаем родной нам голос», — пишет Ф. Шлегель¹⁹⁰. Герой стихотворения Ламартина «Соловей» в песне соловья слышит голос, весть, обращенную к нему. Подобная «интерпретация» героем явления природы вообще может служить моделью романтической интерпретации взаимоотношений «я» и природы.

С этой чрезвычайно важной романтической метафорой «зова», заслуживающей того, чтобы говорить о ней особо, мы сталкиваемся в стихотворении «К морю». Эта метафора проходит через все стихотворение, опираясь на слова-сигналы: «зов», «призывный шум», «отзывы», «глас», «ты звал». Природная стихия в ее отношении к лирическому «я» стихотворения интерпретирована Пушкиным чисто романтически, а именно: она не просто «созвучна» душе поэта, представляет собой проекцию его

¹⁹⁰ Шлегель Ф. История древней и новой литературы. Ч. 1. СПб., 1829. С. 124.

душевного состояния (этот мотив тоже распространен в романтической поэзии), она дана в обращенности к герою, но и не просто в обращенности, но в особо интимной, «сокрытой» от других ее форме, что подчеркнуто сравнением с другом:

Как друга ропот заунывный,
 Как зов его в прощальный час,
 Твой грустный шум, твой шум призывный,
 Услышал я в последний раз.

(«К морю»; 1824; II, I, с. 331)

Дружеский и тайный голос бездны, слышимый романтиком, служит ему своего рода ориентиром в мире, указывает путь, призывает довериться темному и опасному. «Голоса бездны» утверждают на его пути и героя Байрона, открывая ему «чудо и тайну»:

To him the book of Night was opened wide,
 And voices from the deep abyss revealed
 A marvel and a secret¹⁹¹.

122

(Для него была широко открыта книга Ночи,
 и голоса из глубокой бездны открывали чудо и тайну.)

Поток, несущий герою «привет», побуждающий его довериться стихии, находим мы и у Эйхендорфа:

Du blaue Strom...
 ...
 Von fernen Bergen überm weiten Lande
 Brachst du mir Gruß und frohe Laute,
 Daß ich den Frühlingslüften mich vertraute,
 Von Ufer lösend hoffnungsreich die Bande.
 Jugendsehnen¹⁹².

(Ты, голубой поток
 ...
 от дальних гор через далекие страны
 ты принес мне привет и чужие радостные звуки,
 чтобы я, отвязав мой челнок от берега,
 с надеждой доверился весенним ветрам.)

Но совершенно неожиданный с точки зрения «ортодоксально» романтического мышления ход состоит в пушкинском «К морю» в том, что герой не следует зову, не вверяет себя волнам. Мотивируется это не только тем, что герой «окован» — тогда все свелось бы опять-таки к очень тра-

¹⁹¹ Byron G. G. P. 217.

¹⁹² Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S. 72.

диционно романтической тоске, *Sehnsucht*; основная мотивировка «неповиновения» героя в том, что океан стал «пустыней», и бегство в него теперь бесперспективно.

Так, в лирическом движении стихотворения происходит переход от романтической интерпретации стихии к неожиданно трезвому «рационализированному» анализу порыва героя, анализу, приводящему к заключению о бесперспективности этого порыва:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.
(II, 1, с. 332–333)

Другой, усложненный вариант «зова», уж не связанного непременно с восприятием природы, — это «внутренний зов», внутренний голос, который звучит в душе героя в часы, когда он погружен в губительную суету и шум. Лирический герой Кольриджа¹⁹³ никогда не покидающее его воспоминание о первой встрече с возлюбленной представляет как

Sole voice, when other voices sleep
Dear under-song in clamor's hour.

(Единственный голос, когда другие голоса молчат,
дорогая, в часы шума возникающая из глубины песни.)

«Внутренний голос», «внутреннее пение» — это формы существования воспоминаний о заветном прошлом. Этот внутренний голос, по мнению романтиков, никогда не может полностью умолкнуть, исчезнуть:

Die Freude kann nicht gleich verklingen,
Und von des Tages Glanz und Lust
Ist so such mir ein Heimlich singen
Geblieden in der tiefsten Brust
(«Nachtgruß»)¹⁹⁴

(Радость не может отзвучать совсем,
веселье и сияние дня
оставили в глубине моей души
тайное пение.)

(«Ночной привет»)

«Голос нежный» — как зов из прошлого звучит в душе пушкинского лирического героя в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...»:

¹⁹³ Coleridge S. T. P. 194.

¹⁹⁴ Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S. 31.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

(1825; II, 1, с. 406)

Построение лирической ситуации здесь вполне традиционно-романтическое. Особенно характерно противопоставление внешнего шума и внутреннего голоса, звучащего в душе поэта (ср. вышеприведенный фрагмент Кольриджа). «Зов из прошлого» здесь, правда, не только звуковой, но и «визуальный», что не меняет дела. Зато далее происходит нечто совершенно немислимое, с точки зрения традиционно романтического мышления: лирический герой стихотворения забывает «нежный голос». По точному выражению А. М. Гуревича, это просто «пощечина романтизму»¹⁹⁵. Действительно, романтики всегда верили в почти фатальную невозможность избавиться от голоса прошлого, который преследовал и достигал их повсюду. Об этом пишет Эйхендорф в стихотворении «Родина»:

Wohin du auch in wilder Lust magst dringen,
du findest nirgends Ruh',
erreichen wird dich das geheime Singen —
ach, dieses Bannes zauberischen Ringen
entfliehn wir nimmer, ich und du!¹⁹⁶

(Куда бы ни попадал ты в своем бурном стремлении,
ты нигде не найдешь покоя,
повсюду будет достигать тебя тайное пение —
ах, волшебный круг этих чар,
нам никогда из него не вырваться!)

Получается, что у Пушкина романтическая метафора попадает в лирическую ситуацию, традиционно-романтическим мировосприятием не предусмотренную. Пушкин привычную метафору вводит в непривычный контекст, можно сказать, обратный тому, для которого эта метафора была создана.

Но есть у Пушкина и стихотворения, где мотив «внутреннего зова» разрабатывается в традиционно-романтическом ключе. В наброске 1822 года «Таврида» мотив зова возникает в ситуации возвращения к местам, с которыми связаны счастливые впечатления минувших лет:

Ты вновь со мною, наслажденье;
В душе утихло мрачных дум
Однообразное волненье!
Воскресли чувства, ясен ум.

¹⁹⁵ Гуревич А. М. Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму // Проблемы романтизма. М., 1971. С. 226.

¹⁹⁶ Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S. 46.

Какой-то негой неизвестной
Какой-то грустью полон я;
Одушевленные поля,
Холмы Тавриды, край прелестный —
Я снова посещаю вас...
Пью томно воздух сладострастья,
Как будто слышу близкий глас
Давно затерянного счастья.

(«Таврида», 1822; II, 1, с. 256)

Несколько ранее, в уже неоднократно упомянутой нами «Дориде» тоже разрабатывается ситуация «внутреннего зова», правда, скорее зрительного, чем слухового:

Я таял; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделись черты,
И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали.

(«Дорида», 1819; II, 1, с. 82)

Реальные ситуации в обоих стихотворениях различны: в первом случае — возвращение к заветным местам, во втором случае — любовное свидание. Но внутренние лирические ситуации стихотворений сходны: в обоих стихотворениях есть «зов» из некоторого желанного «там», в «Тавриде» это желанное «там» — прошлое, отделенное от героя временем:

Как будто слышу близкий глас
Давно затерянного счастья.

(II, 1, с. 256)

«Близкий глас» в данном случае — это метафора такого состояния души, когда некое желанное «там» оказывается внезапно приближенным к герою, недаром Пушкин подчеркивает, что это близкий глас, хотя дистанция между «я» и прошлым все же неизбежно сохраняется. Сходная лирическая ситуация изображена и в «Дориде»: в разгар любовного свидания некоторое более желанное «там» (т.е. «идеальное» место, где возможна близость с другой, более желанной возлюбленной) внезапно оказывается приближенным к герою — но опять-таки это приближение воображаемое, внутреннее, реальная же дистанция сохраняется. В этой двусмысленной ситуации неожиданной близости, близости сомнительной, неверной, что подчеркнуто в обоих стихотворениях («как будто слышу глас...», среди «неверной темноты...»), чувства, охватывающие героя, тоже оказываются неверными, неясными:

Какой-то негой неизвестной,
Какой-то грустью полон я...

(«Таврида», 1822; II, 1, с. 256)

И весь я полон был таинственной печали...

(«Дорида», 1819; II, 1, с. 82)

Ясно, что с «зовом» как метафорой какого-то импульса, посылаемого герою из далекого желанного «там», связан сложный комплекс эмоций, и пытаться его анализировать бесполезно; быть может, это тоска-предчувствие, это «томление» наиболее близко тому состоянию, которое в образно-эмоциональном строе лирики Эйхендорфа прекрасно передается словом «Schauer» — «трепет», но не трепет ужаса, а сладкий и жутковатый трепет предчувствия-томленья.

ТАЙНОЕ ПОКРОВИТЕЛЬСТВО ПРИРОДЫ. РОМАНТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ КАК ИЗБРАННИК

Отщепенец, изгнанник, «всем чужой» — в таких ипостасях чаще всего выступает романтический герой, когда дело касается его отношений к обществу, к «коварному миру», вызывающему у него мучительное недоверие. Но помимо ситуаций, в которых романтическое «я» выступает отчужденным от мира, есть целый ряд разрабатываемых романтизмом ситуаций, где герой ориентирован по отношению к миру совсем иначе: он — «любимец» природы, любимец стихий, постоянно ощущающий на себе тайное покровительство природных сил. Именно поэтому он ощущает себя избранныком, обладающим правом на какую-то особо интимную связь с силами природы, человеком, судьба которого находится под постоянной хранительной опекой этих сил.

В этом смысле особенно показателен такой документ романтического сознания, как грандиозная поэма Вордсворта «Прелюдия». Одно переживание героя, которое то и дело всплывает в поэме, — это ощущение чьего-то постоянного «хранительного» присутствия, постоянно следящего за героем взора. Это позволяет Вордсворту заключить об особом покровительстве природы, не покидавшем его на протяжении всей жизни:

But I believe
That nature, often times, when she would frame
A favoured being, from his earliest dawn
Of infancy doth open out the clouds,
As at the touch of lightning, seeking him
With gentlest visitation...¹⁹⁷

(Но я верю,
что природа, создавая себе любимца,
уже в первые годы его детства
открывает, как молнией, облака,
чтобы найти его и явиться перед ним
в нежнейшем облики...)

¹⁹⁷ The Prelude. P. 54.

Отсюда и ощущение своей особо близкой, интимной связи с миром:

...the filial bond
Of Nature that connect him with the world...¹⁹⁸

(...сыновние узы
природы связывали его с миром...)

Отсюда и сознание своего избранничества:

...bond unknown to me
Was given, that I should be, else sinning greatly,
A dedicated spirit¹⁹⁹.

(...неизвестным мне соглашением
было решено, что я, великий грешник,
должен все же стать посвященным в тайны).

Мы специально остановились на «Прелюдии», ибо это произведение, задуманное Вордсвортом именно как правдивый психологический документ, показывает нам со всей ясностью, как характерно было для романтического «я» сознание своего избранничества, чувство доверенной ему особой, недоступной другим «хранительной» связи с силами природы, судьбой.

Отражено ли в поэзии Пушкина это амплуа романтического «я» — амплуа избранника, таинственно хранимого судьбой? Или судьба у Пушкина всегда остается «враждебной властью»? Мы думаем, что Пушкин в целом далекий от того, чтобы, подобно Вордсворту, систематически придерживаться в своей поэзии какой-либо концепции жизни, несколько раз обращался и к традициям, трактующим лирического героя как хранимого судьбой избранника. Прежде всего это относится к стихотворению «Муза».

В собрании стихотворений 1826 г. оно вошло в раздел «Подражания древним». На самом деле это скорее всего подражание Шенье, в чем, впрочем, нет никакого противоречия: ведь Шенье, этот предромантик, писавший в основном в классических жанрах (элегии, идиллии, буколики), в сознании Пушкина — «древний», также как и Парни.

В IV элегии Шенье мы находим мотив очень близкий основной теме «Музы»: мотив детства, освященного любовью муз:

O mes Muses, c'est vous; vous mon premier amour,
Vous qui m'avez aimé dès que j'ai vu le jour.
Leurs bras, à mon berceau dérobant mon enfance,
Me portaient sous la grotte où Virgile eut naissance,

¹⁹⁸ Ibid. P. 86.

¹⁹⁹ Ibid. P. 156.

Où j'entendais le bois murmurer et frémir,
Où leurs yeux dans les fleurs me regardaient dormir.

(О, мои музы, это вы; вы, моя первая любовь,
Вы, любившие меня с того дня, когда я впервые увидел свет.
Их [муз. — А.М.] руки, похитив мое детство из колыбели,
перенесли меня в грот, где был рожден Вергилий,
где я слушал шепот и стенание леса,
где их [муз. — А.М.] глаза... рассматривали меня спящего.)

Впрочем, миф о хранительном покровительстве музы поэту в детстве, его избранности — этот миф давно разрабатывался и в русской поэзии. М.Н. Муравьев в стихотворении «К Музе», написанном в 1790-х годах, говорит:

И мне с младенчества ты феєю была,
Но, благосклоннее сначала,
Ты утро дней моих прилежно посещала²⁰⁰.

В «Музе» Пушкин, опираясь на русскую и французскую традиции трактовки этой темы, создает свой собственный вариант мифа о «тайном покровительстве» музы:

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила...
...
С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной...
(«Муза», 1821; II, 1, с. 164)

Через 9 лет это стихотворение отзовется у Пушкина в одной строке «Ответа анониму»:

О, кто бы ни был ты: старик ли вдохновенный,
Иль юности моей товарищ отдаленный,
Иль отрок, музами таинственно храним...
(«Ответ анониму», 1830; II, 1, с. 229)

Общеизвестно, что в представлении романтиков поэт — всегда избранник. В «Музе» Пушкин разрабатывает это представление о поэте-избраннике в русле традиции, связывающей избранничество с неотступной хранительной опекой музы над будущим поэтом. Избранничество, таким образом, осознается как особая форма отношений героя и судьбы, а именно: судьба выступает здесь как «судьба-хранитель».

И все же в «Музе» такое представление о судьбе в очень значительной степени навязано той традицией, которой Пушкин сознательно сле-

²⁰⁰ Русская поэзия XVIII века: сборник М., 1972. С. 437.

дует. Стихотворения Пушкина, в которых судьба предстает как «враждебная власть», кажутся нам более «искренними», более независимыми от штампов традиционного поэтического мировосприятия.

Однако в 1827 году Пушкин вновь возвращается к теме «хранительной судьбы» на ином, более самостоятельном и серьезном уровне. Напомним, что этот год был омрачен для Пушкина долгим и мучительным расследованием по делу об элегии «Андрей Шенье», что, возможно, и вызвало в конечном итоге появление стихотворения, связанного с размышлениями о декабрьском восстании, о своей роли и месте в этом историческом событии. Это стихотворение «Арион».

О скрытой политической проблематике этого стихотворения в пушкинистике говорилось достаточно²⁰¹. Мы рассмотрим его с точки зрения поэтической традиции, к которой оно восходит, и того «амплуа», в котором романтическое «я» в нем предстает.

Ситуация героя в этом стихотворении — ситуация условная, символическая, основанная на развертывании метафоры «жизнь-плаванье». На основе этой метафоры русские романтики разрабатывали несколько символических ситуаций, и одна из них — ситуация таинственного спасения или тайного покровительства. В эту ситуацию введено особое действующее лицо, которое, пользуясь любимым словом поэтов этой поры, можно назвать «хранителем». Благодаря ему, катастрофа либо вообще не разражается, либо заканчивается чудесным спасением. При этом челнок сохраняет все признаки «антиплота», а море остается губительным, враждебным началом:

Море воеет, море стонет,
И во мраке, одинок,
Поглощен волною, тонет
Мой заносчивый челнок.

Но, счастливец, пред собою
Вижу звездочку мою —
И покоен я душою,
И беспечно я пою...²⁰²

(Д. Давыдов, «И моя звездочка»)

В эту ситуацию часто подключается любимая романтиками оппозиция «тайное — явное»: враждебность моря очевидна, «хранительное» начало скрыто, таинственно, или же проявляется в самый последний момент.

Вихрем бедствия гонимый,
Без кормила и весла
В океан неисходимый
Буря челн мой занесла.
...

²⁰¹ См. *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. М.; Л. 1967. С. 153–159.

²⁰² *Давыдов Д.* Сочинения. М., 1962. С. 142.

Вдали темно, я одинок,
Но я, доверьем сладким полный,
Плыву — и слышу: мой челнок
Куда-то мчат, играя, волны²⁰³.

(Ф. Глинка, «Неизвестность»)

Невидимую рукою,
Сквозь ревущие валы,
Сквозь одеты бездны мглою
И грозящие скалы,
Мощный вел меня хранитель.
Вдруг все тихо! мрак исчез;
Вижу райскую обитель...
В ней трех ангелов небес.

(Жуковский, «Пловец»²⁰⁴)

Ситуация таинственного спасения разрабатывается и в «Арионе». Однако именно трактовка этой хранительной силы у Пушкина усложнена: герой

130

На берег выброшен грозою,

(1827; III, 1, с. 58)

той самой грозою, которая погубила челн. Хранительное начало не противопоставлено губительному, как то было в черновиках стихотворения, где герой в соответствии с мифом спасался дельфином («Спасен Дельфином я пою» — III, 1, с. 593).

«Хранительное» — оборотная сторона губительного, враждебная буря по отношению к герою оказывается «хранителем». Перед нами чисто романтическая переакцентуация древнего мифа: чудесное спасение чудесно вдвойне, ибо спасает героя та же сила, которая губит других. Это и составляет героя ощутить свое избранничество — свою «таинственность»:

Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою.

(III, 1, с. 58)

В «Арионе» нет вопрошения о тайнах судьбы, свершившееся принимается как должное, и неясность источника, причины чудесного спасения, даны как что-то вполне естественное в ходе событий. Это очень в духе романтического мировосприятия вообще: неясность, неопределенность «исхождения» того или иного явления, например, неведомо откуда доносящихся чудесных звуков, всегда имели для романтиков магическую прелесть, делавшую ненужными все вопросы о причине, о «месте исхождения» явления.

²⁰³ Глинка Ф. Избранное. Петрозаводск, 1949. С. 134.

²⁰⁴ Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 1. М., 1959. С. 143.

Как явления именно такого «таинственного происхождения», столь повышающего в глазах романтиков их значение, предстают у Пушкина ключи жизни:

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа...

(«В степи мирской, печальной и безбрежной», 1827; III, I, с. 57)

Но чаще непонятность причины, непонятность «исхождения» судьбы связывается у Пушкина с совершенно иной ситуацией лирического «я» — ситуацией вопрошания:

Чей жезл волшебный поразил
Во мне надежду, скорь и радость
И душу бурную
Дремотой лени усыпил?

(«Кто, волны, вас остановил...», 1823; II, I, с. 288)

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?

(«Дар напрасный, дар случайный...», 1828; III, I, с. 104)

Проявление судьбы хранительной пушкинский лирический герой принимает как знак избранничества, как посвящение в избранники, как приобщение к тайнам судьбы. И напротив, о проявлениях судьбы враждебной он вопрошает как о непонятном, он хочет доискаться здесь до причин, до основы, хотя это вопрошение и остается без ответа.

Мы рассмотрели значение в романтическом мировосприятии лирики Пушкина стихии и природных сил. Перейдем теперь к другому аспекту восприятия природы и, в более широком смысле, мира вообще; рассмотрим те пространственные координаты, при помощи которых романтическое «я» пушкинской лирики воспринимает мир вокруг себя.

ВОСПРИЯТИЕ ПРОСТРАНСТВА В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Лирическое «я» романтизма всегда (за исключением стихотворений чисто медитативного характера) определенным образом ориентирует себя в мире, в пространстве, имеет в пространстве свои излюбленные координаты. Романтическое мировосприятие вообще склонно к нескольким устойчивым, наиболее излюбленным символическим ситуациям (мы имеем здесь в виду пространственную ситуацию лирического «я» в мире), определение и характеристика которых играют в исследовании романтического виденья мира значительную роль. Эти ситуации «я» в пространстве основаны на определенных излюбленных

романтиками пространственных координатах. Мы рассмотрим сейчас некоторые из наиболее важных для Пушкина пространственных координат и попытаемся установить, какие лирические ситуации связаны с каждой из них.

И. Даль. Едва ли не основная категория из применяемых романтиками к пространству — это категория «дали». С ней в романтическом сознании связан сложный круг представлений: прежде всего, даль выступает в качестве призмы, сквозь которую предметы преобразуются, облагораживаются. Издали все выглядит благороднее, чище, возвышенней; даль — фактически синоним поэтического.

Чрезмерная близость к предмету антиэстетична да и вообще вредна — такова мысль многих романтиков-теоретиков. Вордсворт считает, что «главный враг человеческого спокойствия (спокойствие — *tranquility* — одна из важнейших категорий его мышления) — «реальность слишком близкая и напряженная» (*reality too close and too intense*²⁰⁵).

Наконец, даль — это бесконечная перспектива, неисчерпаемая возможность, место, где скрыто все таинственно-манящее. Не случайно у Вяземского даль соотнесена с «покрывалом», образом, о важности которого в романтической концепции красоты мы уже говорили:

Даль — невеста под фатою,
Даль — таинственная даль!
Сочетаешься с тобою —
И в жене невесты жаль!²⁰⁶

(«Дорожная дума», 1833)

Даль становится направлением бесконечного влечения — тоски, никогда не удовлетворяемой и никогда не иссякающей.

Вариантов дали как пространственной координаты, ориентирующей и организующей позицию лирического «я» в мире, является излюбленный Пушкиным образ «далекого берега». Это выражение Пушкин употреблял не только в прямом, конкретном, но и в расширенном смысле, обозначая им сферу, область мира, обладающую для лирического «я» особой силой притяжения, область, к которой обращено, на которую ориентировано лирическое «я».

В элегии «Погасло дневное светило...» выражение «берег отдаленный» употреблено еще не как троп, а в собственном, конкретном смысле: речь в стихотворении идет о том берегу Крыма, к которому устремлен в своем бегстве герой:

Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Вспоминаньем упоенный...

(1820; II, I, с. 146)

²⁰⁵ Цит. по: Perkins D. The Quest for Permanence. Cambridge, 1859. P. 35.

²⁰⁶ Вяземский П. А. Избранные стихотворения. М.; Л., 1935. С. 217.

В стихотворении «Не пой, красавица, при мне...» выражение «берег дальний» звучит уже более отвлеченно, как обозначение некоей области, на которую направлена романтическая тоска, *Sehnsucht* героя²⁰⁷:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.
(1828; III, 1, с. 109)

Наконец, в «Монастыре на Казбеке» выражение «далекий брег» в чисто метафорическом употреблении, как троп:

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
(1829; III, 1, с. 200)

«Дальний берег» у Пушкина метафоризируется, конкретность его предметности опосредуется выросшим вокруг него поэтическим ореолом, формула выходит за рамки своего предметного значения и становится метафорой чисто романтической «желанной дали», метафорой, которая заставляет вспомнить о сходной метафорике у немецких романтиков; один из героев Тика прислушивается к волшебным «мелодиям, которые доносились до него как с далекого берега»²⁰⁸. Итак, «дальний берег» — одна из пространственных координат, на которую ориентировано лирическое «я» и, в более широком смысле, характерное пушкинское название для области мира, обладающей притягательной силой.

Но и само понятие «дали», это ключевое понятие в романтической организации пространства, может быть переосмыслено метафорически: явления внутреннего мира часто описываются и осмысляются романтиками при помощи любимых ими пространственных категорий. Китс в оде «К душе» говорит о «неисхоженной, пустынной (*untrodnen*) области моего ума»²⁰⁹, Беддоус пишет о «глубине и лабиринтообразном доме тихой души»²¹⁰. Таким образом, к осмыслению и описанию внутреннего мира привлекаются пространственные категории и образы. П. Моро назвал эту особенность романтического мировосприятия и романтической поэтики «внутренним пейзажем»²¹¹. В этом ряду явлений нужно рассматривать и пушкинское обращение к рифме:

²⁰⁷ О биографическом подтексте этого стихотворения см.: *Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 369.

²⁰⁸ Цит. по: *Hillman H.* Bildlichkeit der deutschen Romantik. Frankfurt., 1971. S. 119.

²⁰⁹ *Keats J.* Op. cit. P. 342.

²¹⁰ Цит. по: *Frye N.* English Romanticism. N.Y., 1962. P. 34.

²¹¹ См.: *Moreau Pierre.* De quelques paysages introspectifs // *Moreau Pierre.* Âmes et thèmes romantiques. P., 1965.

Ты ласкалась, ты манила
И от мира уводила
В очарованную даль.

(«Рифма, звучная подруга», 1828; III, 1, с. 120)

«Очарованная даль» — это название не столько места, сколько душевного состояния, но это душевное состояние по значению своему — что-то изоморфное, соответствующее романтической дали как месту — одним словом, «очарованная даль» — это «внутреннее место», та, используя китсовскую формулу, «неисхоженная область души», та «даль души», от которой далек обыденный мир и из которой открывается бесконечная перспектива воображения и мечты.

Попытки передать душевное состояние при помощи пространственной категории «дали» мы находим и у других русских романтиков. Так, В. К. Кюхельбекер в стихотворении «Поэты» передает впечатление от песен Оссиана как воображаемый уход души в некую «даль», под которой здесь тоже подразумевается скорее какое-то внутреннее, чем внешнее пространство:

Он [Оссиан. — А.М.] страшен дикими мечтами;
Он песней в душу льет печаль;
Он душу погружает в даль
Пространств унылых, замогильных!²¹²

Пространственные категории метафоризируются, приобретают значение символа, проецируются из внешнего пространства во внутреннее пространство души, что показывает их важность как своего рода ориентиров романтического сознания.

Итак, с категорией «дали» у Пушкина связаны по крайней мере две характерные ситуации «я» в мире. «Я» осознает себя на пороге дали, которая становится объектом напряженного романтического течения. Но «даль» может осмысляться и как категория внутреннего пространства: в «даль» — это направление внутреннего бегства-спасения поэта («Рифма, звучная подруга»).

2. Бездна. Этот пространственный ориентир имеет для мировосприятия романтического героя пушкинской лирики, как и для романтизма вообще, огромное значение. С «бездной» связана особая ситуация «я» — «бездны на краю» или «над бездной», которую мы часто встречаем в романтических текстах.

Романтизм вкладывает в нее сложный смысл; но надо учитывать, что в русской предромантической поэзии сложилось однозначное, трафаретно-аллегорическое применение этой ситуации: «бездны на краю» — значит «на пороге смерти»:

²¹² Кюхельбекер В. К. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Лирика и поэмы. Л., 1939. С. 45.

Стою над бездной роковой
И жду с вечернею зарей
Посланника небес — кончины²¹³.
(Ал. Дуроп, «Эпохи моей жизни»)

В романтическом мировосприятии «бездна», эта скрытая внизу, потаенная глубина-даль, приобретает особое значение, связанное с произведенной романтизмом переоценкой и перестройкой традиционного расчленения пространства. В этой связи сошлемся на мнение Н. Фрая, который пишет, «что важнее всего в романтизме — это попытка глубокого изменения в пространственной проекции реальности»²¹⁴. Далее Фрай делает важное общее наблюдение над перераспределением и переоценкой пространственных координат у романтиков: «Механическое бытие, характерное для обыденного опыта, находится во внешнем мире — “вовне”; высший или органический мир соответственно “внутри”, и хотя он по-прежнему называется высшим, характерным метафорическим направлением внутреннего мира становится направление вниз»²¹⁵.

В поисках самого себя романтик постоянно стремится «вниз» или «внутри» по направлению к скрытой основе единства человека и природы²¹⁶.

Действительно, «низ», направление движения вниз и вообще потаенная глубина и бездна не только во внешнем пространстве, но и во внутреннем пространстве души становятся важнейшими категориями романтического мировосприятия.

Новалис за сокровеннейшими тайнами бытия обращается не вверх, но —

Abwärts wende ich mich,
zu der heiligen, unaussprechlichen,
geheimnisvollen Nacht...²¹⁷

(Вниз обращаюсь я,
к священной, несказанной
таинственной ночи...)

В связи с Новалисом можно вспомнить и «Генриха фон Офтердингена» с его «пещерным» миром и мотивом «углубления в недра». Апофеоз подземного водного мира, вырвавшегося на поверхность, представляет собой «Кубла Хан» Кольриджа.

Нельзя не упомянуть и о проецировании координат внешнего пространства во внутренний мир, о «бездне» и «глубине» как о внутреннем пейзаже души. Тик говорит о Франце Штернбалде: «Когда он всматривался в свою возбужденную душу, то ему казалось, что он смотрит слов-

²¹³ Цит. по кн: *Базанов В. Г.* Ученая республика. М. ; Л., 1964. С. 106.

²¹⁴ *Frye N.* The Drunken Boat: The revolutionary element in Romanticism // *Romanticism reconsidered.* N.Y., 1964. P. 5.

²¹⁵ *Ibid.* P. 8

²¹⁶ *Frye N.* A study of English romanticism. N.Y., 1968. P. 33.

²¹⁷ *Novalis.* Hymnen an die Nacht. Heidelberg, 1974.

но в бездонную пучину, где боролись и пенились волны...»²¹⁸. Вордсворт в «Прелюдии» говорит о таинственной области души, живущей особой жизнью, которую он помещает в «under soul»²¹⁹, буквально «под душой», в глубину души. В другом тексте он говорит о

...the tranquil soul,
which underneath all passions lives secure
A steadfast life.²²⁰

(...спокойной душе,
которая в глубине, ниже всех страстей живет,
недоступная волнениям, неизменной, устойчивой
жизнью.)

Лучший комментарий этому явлению дала в своей книге о романтизме Рикарда Хух: «Что отличает их (романтиков. — А.М.) от большинства их современников — это чувство таинственного, чувство существования внутри нас таинственной области, которая связывает нас со всеобщим... Над этой бездной склонились романтики, к ней они прислушиваются, из нее увлекают свои сокровища, в ней видят праисточник жизни и искусства»²²¹.

Манящую силу, привлекательность бездны, ее потаенной глубины испытывали и русские романтики:

Как очарованный стою
Над дымной бездною твоею:
И, мнится, сердцем разумею
Речь безглагольную твою²²².

(Баратынский, «Водопад», 1821)

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей,
Ты живо, ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожною думой наполнено ты²²³.

(Жуковский, «Море», 1822)

Рассмотрим теперь некоторые стихотворения Пушкина, в которых мотив бездны как скрытой, таинственной глубины играет значительную роль и в которых также реализована особая ситуация «я» «над бездной» или «у края бездны».

Уже в элегии «Погасло дневное светило...» герой ориентирует себя не только в «горизонтальном измерении», по отношению к простран-

²¹⁸ Цит. по: Huch R. Die Romantik. Tübingen, 1964. S. 121.

²¹⁹ The Prelude. P. 130.

²²⁰ Ibid. P. 106.

²²¹ Huch R. Op. cit. S. 356–357.

²²² Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. М., 1975. С. 37.

²²³ Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954. С. 94.

ственной дали раскинувшихся перед ним «волшебных краев полуденной земли»; в стихотворении есть еще одна важная пространственная координата: скрытая под кораблем бездна «обманчивых морей»; на это второе измерение, измерение вертикальное, троекратно указывает рефрен:

Шумы, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
(1820; II, 1, с. 146)

Открытой, распахнутой перед героем дали горизонтального измерения противопоставлена закрытая, тайная бездна-даль вертикали. Герой ориентирует себя по отношению к обеим далям: он и стремится к «берегу отдаленному», и предает себя прихотливой воле «обманчивых морей». Он испытывает двойной соблазн, идет на двойной риск; с одной стороны, это соблазн и риск, порвав с прошлым, устремиться к чужим неизведанным «пределам дальним», с другой стороны это соблазн и риск доверить себя бездне «обманчивых морей». Таким образом, пушкинский романтический герой этой элегии «разомкнут», открыт сразу двум далям, он доверяет себя сразу двум рискованным, но соблазнительным возможностям.

В неоконченном наброске 1822 года, посвященном размышлениям о смерти, тоже возникает ситуация «герой над бездной», но в ином значении и в плане совершенно иной традиции:

Ты сердцу непонятный мрак,
Приют отчаянья слепого,
Ничтожество! пустой призрак,
Не жажду твоего покрова;
Мечтанье жизни разлюбя,
Счастливых дней не зная от века,
Я все не верую в тебя,
Ты чуждо мысли человека!
Тебя страшится гордый ум!
Так путник, с вышины внимая
Ручьев альпийских вечный шум
И взоры в бездну погружая,
Невольным ужасом томим,
Дрожит, колеблется — пред ним
Предметы движутся, темнеют,
В нем чувства холодные немеют,
Кругом оплота ищет он,
Все мчится, меркнет, исчезает...
И холодный обморока сон
На край горы его бросает...
(1822; II, 2, с. 736)

Этот набросок выделяется из пушкинской лирики начала 20-х годов и своей риторичностью, и установкой на нехарактерный для Пушкина словарь (редкость у Пушкина — слово «ничтожество» в значении

«смерть»; оно, впрочем, у Теплякова встречается и в конце 20-х годов). Традиционная метафора «смерть-бездна» развернута до психологически подробного уподобления, но истинно романтической сложности в трактовке мотива бездны здесь нет; впрочем, это и не входило, видимо, в намерения автора.

Линию, идущую от элегии «Погасло дневное светило...», подхватывает стихотворение «К морю». О нем мы уже говорили достаточно, укажем лишь на то, какую пространственную позицию занимает здесь лирическое «я», на какие пространственные координаты себя ориентирует.

Как и в элегии «Погасло дневное светило...» главным направлением здесь остается горизонталь — поверхность моря, по которой собирается устремиться в бегство герой. Но рядом с доминирующим в стихотворении мотивом открытой дали поверхности моря есть здесь и другой мотив — мотив дали «глубинной», скрытой — той бездны, «глас» которой слышит герой. И если даль поверхности — даль открытая, приглашающая к побегу, то даль глубины — потаенная, в ней одновременно загадочно сосуществуют и хранительное, и губительное начало.

Отметим также важный случай проекции «глубины» как пространственной координаты во внутренней мир души. Речь идет о метафоре «душевной глубины». Сама по себе ничего оригинального она не представляет, в русской поэзии этого периода мы встречаем ее на каждом шагу, например, у Гнедича:

Когда из глубины души моей угрюмой,
Где грусть одна живет в тоске немой...²²⁴

или у Баратынского:

Я силился — счастливой старины —
Возобновить счастливые мечтанья,
Взывал к тебе, взывал от глубины
Души моей, исполненной страданья²²⁵.

Разрабатывает и оживляет эту достаточно тривиальную метафору в своей прозе Эйхендорф. Вот характерный фрагмент из «Мраморной статуи»: «...звучи, как первые солнечные лучи, волшебю касаются глубины (*Tiefe*) и будят все песни, которые спят там внизу окованные, и источники, и цветы, и старинные воспоминания...»²²⁶.

Здесь глубина души — «хранитель» всего самого дорогого, заветного; отсюда, из глубины пробуждается жизнь, отсюда возникают первоначальные образы, где они до времени хранились, скрытые от всякого взгляда, всякого внешнего воздействия.

В пушкинской лирике 1818–1823 гг. метафора «душевной глубины» возникает неоднократно, причем чувствуется, что Пушкин употребляет

²²⁴ «Полярная звезда», изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. М.; Л., 1960.

²²⁵ «Оправдание» // Северные цветы на 1825 год. СПб., 1824. С. 263.

²²⁶ Цит. по: Hillman H. Bildlichkeit der deutschen Romantik. S. 252.

ее именно как живую метафору, а не как чисто речевой штамп со стершейся образностью. Это доказывается тем, что метафора «душевной глубины» каждый раз возникает в контексте совершенно определенной лирической ситуации. А именно: «душевная глубина» — это место, где запечатлеваются и пожизненно хранятся самые дорогие, заветные воспоминания. А поскольку эти воспоминания связаны, как правило, с идеальным женским образом, то «душевная глубина» — это та часть души, которая наиболее связана с планом идеального; она и хранит ценности, связанные с идеальным, и надежно скрывает их от внешнего взгляда, от профанирования:

Скажи — когда певец Леилы
В мечтах небесных рисовал
Свой неизменный идеал,
Уж не тебя ль изображал
Поэт мучительный и милый?
Быть может, в дальней стороне,
Под небом Греции священной,
Тебя страдалец вдохновенный
Узнал иль видел, как во сне,
И скрылся образ незабвенный
В его сердечной глубине?

(«Гречанке», 1822; II, 1, с. 262)

Не случайно неизменность идеала соотнесена здесь с «сердечной глубиной», в которой сокрыт «незабвенный образ». Жизнь этой «сердечной глубины» — это жизнь, препятствующая изменениям, жизнь, функция которой — запечатлевать, хранить, сохранять прошедшее от изменений, разрушения. Так трактована «душевная глубина» и в других стихотворениях, связанных с темой идеального женского образа:

Твой вид задумчивый и важный,
Твой сладострастный разговор
И то, что позволяешь нежно,
И то, что запрещаешь мне,
Все впечатлелось неизбежно
В моей сердечной глубине.

(«Как наше сердце своенравно!», 1823; II, 1, с. 304)

Давно об ней воспоминанье
Ношу в сердечной глубине,
Ее минутное вниманье
Отрадой долго было мне.

(«Кн. М. А. Голицыной», 1823; II, 1, с. 303)

В «Деревне» «душевная глубина» — та область души, в которой происходит «созревание творческих дум», т. е. постепенный, медленный процесс, подготавливающий собственно творчество:

Оракулы веков, здесь вопрошаю вас!
В уединенье величавом
Слышнее ваш отрадный глас.
Он гонит лени сон угрюмый,
К трудам рождает жар во мне,
И ваши творческие думы
В душевной зреют глубине.

(«Деревня»; 1819; II, 1, с. 90)

Итак, если есть «верхний уровень» души, постоянно захваченный круговоротом жизни, суетой, шумом, то есть и ее «нижний уровень» — «душевная глубина», противостоящая изменениям и стиранию, исчезновению воспоминаний, в которой навечно хранятся дорогие образы, в которой рождаются к жизни творческие замыслы.

И хотя Пушкин не создает мифа о скрытой в душе бездне, заглядывая в которую, герои немецких романтиков испытывают ужас и головокружение, но тем не менее общеромантическое представление о живущем особой, чуждой повседневности жизнью «глубинном уровне» души нашло у него выражение.

140

3. Высота. Необходимо сказать еще об одной очень важной пространственной координате, с которой связана одна из любимейших романтиками ситуаций «я» в пространстве. Эта координата — «высота», ситуация «я» — «высоко над миром».

Позиция «в вышине» имеет для романтиков ряд значений. Прежде всего, «быть в вышине» — значит решительно отграничить, отделить себя от мира, занять для себя сферу, абсолютно недоступную другим. Гюго пишет о величественной альпийской горе:

L'aigle même le craint, sombre et silencieux!

...

L'oeil ose à peine atteindre à sa face sereine...

(Даже орел боится ее, мрачную и молчашую!..

Глаз едва осмеливается взглянуть на ее светлый лик...)

Но затем оказывается, что есть все же одно существо, которое на вершине этой горы (вернее, лишь воображая себя на вершине этой горы) не испытывает ни страха, ни головокружения:

Et seul, à ces hauteurs, sans crainte et sans vertige,

Mon esprit, de la terre oubliant le prestige,

Voit le jour étoilé, le ciel qui n'est plus bleu,

Et contemple de près ces splendeurs sidérales

Dont la nuit sème au loin ses sombres cathédrales...²²⁷

²²⁷ Ibid. P. 85.

(И одинокий на этих высотах, без страха и головокружения
мой дух, забыв все радости земли,
Видит звезды днем, небо, здесь уже не голубое,
и созерцает вблизи звезды,
которыми ночь повсюду усеяла свои сумрачные соборы...)

Этот свободный и прекрасный мир, принадлежащий лишь одному герою, противопоставляется всему остальному миру как миру хаоса, несвободы, стесненности, где царит

Chaos aveugle et sourd, mer immense et profonde,
Où se rassemblent tous les flots!²²⁸

(Глухой и слепой хаос, огромное и глубокое море,
где все волны сталкиваются друг с другом!)

С другой стороны, положение героя «в вышине» — это положение «всеохватного виденья», откуда обозрим весь мир. В размышлениях Балланша о поэте его «всезнание» и «всевиденье» метафорически объяснены тем своеобразным положением, которое поэт занимает в своей эпохе, а именно: он как бы стоит на вершине своей эпохи. «Он (поэт — А.М.) с высоты, где он живет, властвует над своей эпохой и наполняет ее светом; будущее также ведомо ему, из одной точки обозревает он все человеческие поколения и таинственные причины событий...»²²⁹

В том смысле, который Балланш вкладывает в понятие «высоты», она становится той точкой зрения, откуда обозримо абсолютно все, где в полной мере реализуется «всевиденье» поэта.

Исключительно часто это положение «я» над миром возникает в поэзии Эйхендорфа. Чаще всего оно просто является у него компонентом радостно благоговейного лирического переживания. В одном из стихотворений герой ранним утром стоит высоко над долиной и ждет первого луча:

Und ehe sich alle erhoben
Des Tages Freuden und Weh,
Will ich, Herrgott, dich loben,
Hier einsam in stiller Höh²³⁰.

(И прежде чем проснутся
Все радости и печали дня
Я хочу восхвалить тебя, господи,
здесь, один, в тихой вышине.)

Но иногда позиция ««я» над миром» трактуется Эйхендорфом в более традиционном романтическом ключе, как позиция невовлеченности героя в суету и шум мира:

²²⁸ Ibid. P. 85.

²²⁹ Ballanche P. S. Œuvres: in 4 v. V. II. P., 1829. P. 312.

²³⁰ Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S.8.

Hoch über euren Sorgen
Sah ich vom Berg ins Land...²³¹

(Вознесенный высоко над вашими заботами,
я смотрел с горы на равнину...)

Учитывая все вышесказанное о романтической трактовке мотива «герой в вышине», рассмотрим теперь стихотворение Пушкина, в котором эта ситуация «на высоте» реализована с особой ясностью. Это стихотворение «Кавказ».

Панорама мира, созерцаемая героем, разворачивается в «Кавказе» по принципу взгляда, скользящего сверху вниз, от абсолютного верха к абсолютному низу.

Особенно важно то, как символически соотнесены между собой эти пространственные зоны: зона верха и зона низа.

«Вышина», в которой находится герой, — это зона неподвижности, покоя; положение героя характеризуется его невовлеченностью в движение мира:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины;
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
(1829; III, 1, с. 196)

Парящий наравне с героем орел вовлекает возникшую картину покоя, неподвижности, парения в другой круг ассоциаций — ассоциаций, связанных с романтическими представлениями о свободе. Ведь орел — традиционный образ проводника в свободную стихию не только у Пушкина («Узник»), но и в русской романтической поэзии этой эпохи вообще, например у А. Муравьева:

Там с возвышенных скал, расширив мрачные крыла,
Низлетают орлы, плывут: в бездонном эфире,
И чернеют вдали, на пределах моря и неба,
Как воздушный корабль, заходящий за синюю влагу²³².

Именно в это время, в конце 20-х – в 30-е годы, свобода все чаще оценивается Пушкиным именно как невовлеченность в суету, движение мира («Монастырь на Казбеке», «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»; «Из Пиндемонти»).

И в «Кавказе» позиция, занимаемая героем, вынесена за пределы движения мира — движение начинается ниже:

Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье.

²³¹ Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. S. 21.

²³² Муравьев А. Таврида. М., 1827. С. 72 («Чатыр-Даг»).

По мере перемещения взгляда героя сверху вниз движение мира становится все быстрее, активнее, разнообразнее: от «смирненного», спокойного движения туч нагнетание, нарастание движения в мире приводит через глагольный ряд 2-й и 3-й строф к апофеозу движения, его наиболее острой конфликтной форме — бегу Терека, который

Играет и воеет, как зверь молодой,
Завидевший птицу из клетки железной;
И бьется о берег в вражде бесполезной
И лижет утесы голодной волной...
Вотще! Нет ни пищи ему, ни отрады:
Теснят его грозно немые громады.

(III, 1, с. 196)

«Абсолютный верх» и «абсолютный низ» соотнесены как, с одной стороны, сфера покоя, вольного парения и, с другой стороны, сфера яростного, интенсивного движения.

Позиция «я» характеризуется невовлеченностью героя в движение мира, но зато развитие движения в мире легко просматривается с этой позиции вплоть до крайней точки — бурного бега Терека, порабощенного своим собственным движением.

Нетрудно заметить, что вторым планом в этой открыто выраженной оппозиции «покой-движение» прочитывается другая оппозиция, не менее важная. Мы имеем в виду противопоставление свободы и несвободы. «Я» поставлено в один ряд с орлом — свободным жителем свободной стихии. Терек уподоблен порабощенному зверю.

Невовлеченность в движение осознается как свобода, вовлеченность в него в крайней, предельно интенсивной форме понята как несвобода, порабощенность.

Итак, «вышина» как пространственная зона приобретает у Пушкина чисто романтическое значение: это сфера свободы, сфера невовлеченности в суетное и хаотичное движение мира. Именно так оценивает свое положение на вершине горы и герой рассмотренного нами выше стихотворения Гюго, сходным образом оценивается в четвертом «Гимне к Ночи» Новалиса ситуация того, «кто стоит наверху, на самой высокой горе мира и смотрит вниз на равнину, где в вечном беспокойстве обитает свет»²³³. Как видим, и у Новалиса герой, вознесенный на вершину, спасен тем самым от «вечного беспокойства», царящего в мире.

Отметим еще одну особенность стихотворения «Кавказ», связанную с рассматриваемой нами ситуацией лирического «я» в пространстве. Справедливо замечание исследовательницы: «То, что увидел поэт “один в вышине”, обычным наблюдателем ни при каких условиях увидено быть не может»²³⁴. Действительно реальному наблюдателю пришлось бы менять точку зрения, спускаться все ниже и ниже, чтобы охватить взором

²³³ *Novalis*. Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig. O. J. S. 12.

²³⁴ *Слинина Э. В.* Лирический цикл А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия» (1829) // Пушкинский сб. Л., 1977. С. 9.

все то, что увидел пушкинский герой. Но в том-то и дело, что пушкинский наблюдатель — наблюдатель идеальный, и точка зрения в данном случае — понятие условное. Мы сталкиваемся здесь с романтическим приемом условной фиксированности лирического «я» в пространстве, условной точки зрения. «Высота» на романтическом языке — метафора положения абсолютной всеохватности виденья, вне зависимости от того, насколько это виденье реально осуществимо. Показательно в этом смысле такое признание Вакенродера, в котором используется метафора «вершины»: «Мы, дети этого века, обладаем тем преимуществом, что мы стоим на вершине высокой горы, и много стран, много времен, открытых нашему взору, расстилается под нашими ногами...»²³⁵

У Пушкина положение героя на вершине тоже не только «реальный факт», описанный поэтически, но и в значительной степени такая метафора «всеохватного виденья», совмещение в одной условной точке зрения многих реальных ракурсов, реальных точек зрения.

Итак, мы рассмотрели вопрос о своеобразии романтического восприятия природы в лирике Пушкина. Центральное место в понимании природы занимает у Пушкина сложный двойственный образ стихии. Романтический герой лирики Пушкина устанавливает с ней отношения особо близкой, интимной доверенности. Трактовка природных сил у Пушкина сложна: в них совмещаются хранительное и губительное начала, но к герою они обращены хранительной стороной. Так возникают в лирике Пушкина мотивы таинственного спасения и тайного покровительства. В восприятии пространства в пушкинской лирике тоже проявилось ее романтическое своеобразие: в ней большое значение имеют такие романтические пространственные координаты, как «даль», «бездна», «высота».

Итак, в заключение сформулируем кратко основные моменты, обуславливающие своеобразие романтического мировосприятия в пушкинской лирике.

В лирических произведениях конца 10-х — первой половины 20-х годов конфликт лирического «я» и мира проявляется в ярко романтической форме. Интерпретация этого конфликта самим героем тяготеет к романтической всеобщности: если в лирике 1819–1820 годов речь идет об измене друзей и любовниц, т.е. об отчуждении от самого близкого мира вокруг, то в 1822–1823 годах отчуждение приобретает уже глобальные масштабы: «чужим» оказывается уже весь мир «обветшалой Европы».

Осмысляя конфликт своего лирического героя с миром, Пушкин прибегает к характерной романтической формуле «коварного мира». Мир вокруг осознается как «мир обманывающий», ценности не просто утрачены — они «обманули».

Позиция, «жест» героя по отношению к утраченным им ценностям, «изменившему» ему миру также очень характерны для романтического мировосприятия: это жест отречения, бесповоротного отказа. Всем утраченным и изменившим ценностям герой предпочитает одно — «свобо-

²³⁵ Цит. по: *Arendt D. Der poetische Nihilismus in der Romantik. Tübingen, 1972. Bd. I. S. 137.*

ду», которая выступает как символ полной независимости романтического героя от всего, что некогда было ему дорого.

Такова в целом схема развития романтического конфликта личности и общества, которое мы проследили в пушкинской лирике 1819–1824 годов (высшей точки это развитие достигает в «Разговоре книгопродавца с поэтом»).

Рассмотрев эту негативную сторону романтического мировосприятия, мы перешли далее к стороне позитивной, к вопросу о том, как все-таки понимаются и в какой форме существуют для романтического мировосприятия ценность, идеал.

Если для классицизма критерием истинного, правильного восприятия мира была «ясность» и увидеть мир как ценность можно было лишь «ясным взором», то романтизм, напротив, создает своего рода культ неясного, неопределенного, далекого. Классицизм стремился видеть мир «ясно», непосредственно, романтизм, напротив, предпочитает восприятие опосредованное, восприятие через «вуаль», «призму», делающие мир прекрасным, открывающие путь к его тайнам. Эта особенность романтического мировосприятия проявилась и в поэзии Пушкина.

Так, большое значение имеет в ряде его стихотворений восприятие через «даль», через «удаление» как пространственное, так и временное, восприятие, поэтически преображающее и просветляющее мир. В роли такого «посредника при восприятии» могут выступать и у Пушкина, и у других романтиков физические среды, например, вода. Важное значение в этой связи в лирике Пушкина имеет образ потока, также способствующего особому, поэтическому видению мира.

Наконец реальность может поэтически преображаться для романтического сознания, когда само впечатление от нее принимает какую-то необычную специфическую форму. Мы рассматриваем некоторые из таких форм впечатления, имеющих повышенную ценностную значимость для романтического «я»; нами отмечаются также и основные связанные с этими формами впечатления метафоры, которые у Пушкина и у многих других романтиков весьма сходны («как во сне», «как виденье» и др.).

Все это подводит нас к центральной проблеме романтического понимания ценности — к соотношению реального и иллюзорного в романтической системе ценностей.

Если классицизм решительно и бесповоротно закреплял критерий ценности и, в частности, ценности эстетической за истинным, то для романтиков подлинно ценным часто оказывается неистинное, обманчивое, иллюзорное. Одной из самых излюбленных формул романтической и предромантической поэзии является катахреза «сладкий обман». Эта формула часто встречается и в поэзии Пушкина.

Однако дело совсем не в частом употреблении довольно тривиальной формулы, но в том, что у Пушкина мотив «сладкого обмана» вырастает, как и у другого великого поэта-романтика Дж. Китса, до чрезвычайно важной темы — темы эстетической апологии обмана, которая высшего своего звучания достигает в 1829–1830 годах в стихотворениях «Герой» и «Элегия».

Своеобразие романтических представлений о ценности в поэзии Пушкина не было бы определено с достаточной полнотой, если бы мы

не коснулись еще одной романтической темы — темы ценности как тайны. Эпитет «тайный» является важнейшим лексическим лейтмотивом в поэзии не только русских, но и западноевропейских романтиков. Причем применяется он чаще всего к тому, что обладает для романтического сознания особой ценностью, например, к творчеству. Мы проследили, как эпитет «тайный» и ряд эквивалентных ему по значению метафор применяются в стихотворениях Пушкина. Эти наблюдения позволили нам сформулировать вывод о понимании Пушкиным-романтиком высших ценностей как тайны, недоступной другим.

В двух заключительных главах работы была поставлена более конкретная проблематика: мы рассмотрели основные формы поведения романтического героя пушкинской лирики, а также некоторые особенности романтического восприятия природы и пространства. В сущности, обе последние главы объединены одним вопросом: как романтическое «я» пушкинской лирики видит окружающий его мир и как понимается им свое место в этом мире.

Для поэтики романтизма характерен следующий прием: поведение героя часто интерпретируется на основе традиционных историко-культурных моделей, таких как «странник», «отшельник», «жрец», «пророк» и т.п. Романтический герой, таким образом, часто выступает во вполне определенных амплуа, например, в амплуа странника. С подобным приемом мы столкнулись и в романтической поэзии Пушкина: поведение ее героя легко можно описать при помощи таких традиционных амплуа, которые порой определяются прямо самим героем («изгнанник самовольный» — называет себя герой в послании «К Овидию»).

Мы рассмотрели, как преломляются некоторые из традиционнo-литературных моделей поведения, таких как «уединение», «бегство», «странничество», особо излюбленных романтизмом, в поэзии Пушкина. Главное своеобразие их преломления у Пушкина состоит в том, что чисто романтическая трактовка этих форм поведения порой сосуществует с осмыслением их в плане традиции, идущей от сентиментализма, а порою романтический идеал поведения просто подвергается развенчанию, как в стихотворении «К морю».

Наконец, в последней части работы, посвященной отношениям романтического «я» пушкинской лирики и природы, вопрос ставится совсем конкретно: как, в какой степени проявилась в пушкинской лирике романтическая интерпретация окружающего мира? есть ли что-то романтическое в предметном плане, в пространственной организации пушкинской лирики?

В пушкинской концепции природы доминирует бесспорно романтический образ — образ стихии, совмещающей в себе хранительное и разрушительное начала, и в этом смысле пушкинский образ стихии близок к ее трактовке другим великим поэтом-романтиком П. Б. Шелли.

Отношения пушкинского романтического «я» и природы как надчеловеческой силы тоже обнаруживают близость к некоторым романтическим концепциям, например концепции героя-«избранника», таинственно хранимого природой, или романтического представления о тайной, особо близкой связи между героем-избранником и стихией.

Имеет место в пушкинской поэзии и романтическая трактовка таких любимых поэтами-романтиками пространственных координат, как «бездна», «даль» и «высота».

Пушкин никогда не был таким последовательным, «ортодоксальным» романтиком, как, например, Шелли или Эйхендорф. Но жил он в романтическую эпоху, и черты романтического виденья мира не могли не выразиться в образном строе его поэзии, в мировосприятии ее лирического героя. Нам думается, что дальнейшее сопоставительное изучение романтической образности и образного строя пушкинской лирики составляет важную и во многом еще и сегодня не решенную задачу.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники

1. Байрон Дж. Г. Сочинения: в 3-х т. Т. 1. М., 1974. 462 с.
2. Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1914. Т. 1. 336 с.
3. Баратынский. Е. А. Стихотворения и поэмы. М., 1975. 128 с.
4. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9-ти т. Т. 4. М., 1979. 654 с.
5. Вестник Европы. 1824, апрель, № 8. М., 1824. С. 249–328.
6. Веневитинов Д. В. Избранное. М.; Л., 1956. 259 с.
7. Вяземский П. А. Избранные стихотворения. М.; Л., 1935. 658 с.
8. Глинка Ф. Н. Избранное. Петрозаводск, 1949. 489 с.
9. Давыдов Д. В. Сочинения. М., 1962. 611 с.
10. Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. 552 с.
11. Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4-х т. М.; Л., 1959–1960.
12. Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954. XVIII, 563 с.
13. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5-ти т. Т. 2. М., 1964. 835 с.
14. Карамзин Н. М. Избранные соч.: в 2-х т. Т. 2. М.; Л., 1964. 591 с.
15. Катенин П. А. Стихотворения. Л., 1954. 350 с.
16. Кюхельбекер В. К. Сочинения: Т. 1–2. Лирика и поэмы. Т. 1. Л., 1939. 482 с.
17. Московский Вестник. 1827. Ч. 2. № 5–8. М., 1827. 388 с.
18. Муравьев А. Таврида. М., 1827. 149 с.
19. Северные цветы на 1825 год. СПб., 1824. 349 с.
20. Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. М.; Л., 1960. 1014 с.
21. Поэты 1820–1830-х годов: в 2-х т. Т. 1. Л., 1972. 792 с.
22. Поэты пушкинской поры: сб. стихов. М., 1919. 362 с.
23. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17-ти т. М.; Л., 1937–1959.
24. Русская поэзия XVIII века: сб. М., 1972. 734 с.
25. Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1971. 480 с.
26. Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. 595 с.
27. Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. 717 с.
28. Allem M. Anthologie poétique française: XVIIIe siècle. Paris, 1919.
29. Vyron G. G. Childe Harold's Pilgrimage. M., 1956. 327 p.

30. Byron G. G. Selections. M., 1979. 520 p.
31. Chénier A. Poésies. P., 1851. 283 p.
32. Coleridge C. T. Selections. Harmondsworth, 1977. 630 p.
33. Eichendorff J. von. Gedichte und Novellen. Berlin, 1961. 266 S.
34. Eichendorff J. von. Eichendorffs Werke. Berlin; Weimar, 1980. 334 S.
35. Hugo V. Les Feuilles d'automne. Paris, 1831.
36. Keats J. The Complete Poems. Harmondsworth, 1978. 731 p.
37. Lenz J. M. R. Werke. Berlin, 1980. 418 S.
38. Musset A. de. Œuvres complètes: en 10 v. P., s. a.
39. Novalis. Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig, [1912]. 61 S.
40. Novalis. Hymnen an die Nacht: ihre Deutung nach Inhalt und Aufbau auf textkritischer Grundlage, ihre Entstehung. Heidelberg, 1974. 308 S.
41. Parny E. Œuvres choisies, précédées d'une notice historique sur sa vie. Paris: Roux-Dufort frères, 1826. 478 p.
42. Paul J. Bemerkungen über uns närrische Menschen: Aphorismen. Leipzig; Weimar, 1979. 168 S.
43. Shelley P. V. Poetry and Prose. M., 1959. 459 p.
44. Wordsworth W. The prelude: a parallel text. New York, 1978. 573 p.
45. Wordsworth W. The Poems. T. 1. Harmondsworth, 1977. 1066 p.

Научная литература

46. Базанов В. Г. Ученая республика. М. ; Л., 1964. 461 с.
47. Белецкий А. И. Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. 478 с.
48. Бем А. К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина // Пушкин и его современники: материалы и исследования. 1911. Вып. 15. СПб., 1911. С. 146–163.
49. Бицилли П. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. 285 с.
50. Благый Д. Д. Творческий путь Пушкина. М., 1967. 721 с.
51. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. 207 с.
52. Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. 546 с.
53. Галич А. Опыт науки изящного. СПб., 1825. 222 с.
54. Гинзбург Л. Я. Пушкин и лирический герой русского романтизма // Пушкин: исследования и материалы. Т. 4. М. ; Л., 1962. С. 140–153.
55. Гинзбург Л. Я. Пушкин и реалистический метод в лирике // Русская литература. 1962. № 1. С. 21–37.
56. Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М. ; Л., 1962. 466 с.
57. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. 356 с.
58. Гуревич А. М. Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму // Проблемы романтизма. Вып. 2. М., 1971. С. 197–228.
59. Дашкевич Н. П. Отголоски увлечения Байроном в поэзии Пушкина // Пушкин. Собр. соч.: в 6-ти т. Т. 2. Статьи и заметки. Стихотворения. М., 1908. С. 424–450.

60. Жирмунский В. Вокруг «Кавказского пленника» Пушкина // Литературная мысль. Вып. 2. М., 1923. С. 110–123.
61. Замотин И. И. Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе. Т. 1. Варшава, 1903. 378 с.
62. Коровин В. И. Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х гг. // История романтизма в русской литературе. Вып. 1. М., 1979. С. 183–254.
63. Кулешов В. И. Типология русского романтизма. М., 1973. 34 с.
64. Маймин Е. А. Еще о Пушкине и «Московском Вестнике» // Пушкинский сб. Псков, 1968. С. 165–190.
65. Мейлах Б. Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937. 293 с.
66. Розанов И. Н. Русская лирика. Т. 1. От поэзии безличной — к исповеди сердца. М., 1914. 416 с.
67. Розанов М. Н. Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» // Пушкин. Сб. 2. М.; Л., 1930. С. 113–142.
68. Сайтанов В. А. Пушкин и Кольридж. 1835 // Известия ОЛЯ АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. № 2. С. 153–164.
69. Сборник отделения русского языка и словесности. Т. 92. Петроград, 1914. 696 с.
70. Сиповский В. В. Пушкин. Жизнь и творчество. СПб., 1907. 618 с.
71. Сиповский В. В. Пушкин и романтизм // Пушкин и его современники: материалы и исследования. Вып. 23–24. Пг., 1916. С. 223–280.
72. Слина Э. В. Лирический цикл А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия» (1829) // Пушкинский сб. Л., 1977. С. 3–15.
73. Сумцов Н. Ф. Исследование о поэзии А. С. Пушкина. Харьков, 1900. 350 с.
74. Томашевский Б. В. Пушкин: в 2-х кн. Кн. 1. (1813– 1824). М.; Л., 1956. 743 с.
75. Томашевский Б. В. Пушкин: в 2-х кн. Кн. 2. Материалы к монографии (1824–1837). М.; Л., 1961. 575 с.
76. Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. М., 1980. 191 с.
77. Фарино Е. К проблеме кода лирики Пушкина (лирическое «Я», время и пространство) // О poetyce Aleksandra Puszkina (Materialy z sesji naukowej UAM — 6 i 7 XII 1974). Poznań, 1975. 195 s.
78. Хорват К. Романтические воззрения на природу // Европейский романтизм. М., 1973. С. 204–252.
79. Шлегель Ф. История древней и новой литературы: ч. 1–2. Ч. 1. СПб., 1829. 364 с.
80. Abercrombie L. Romanticism. London, 1926. 191 p.
81. Arendt D. Der poetische Nihilismus in der Romantik: 2 Bd. Bd. 1. Tübingen, 1972. 238 S.
82. Brombert V. The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor // Romanticism: vistas, instances, continuities. Ithaca, 1973. P. 62–79.
83. Ballanche P.S. Œuvres: v. 1–4. V. II. Paris, 1830. 516 p.
84. Campbell O. J. Poetry and criticism of the Romantic Movement. New York, 1932. 849 p.
85. Frye N. A study of English romanticism. New York, 1968. 180 p.

86. Frye N. *The Drunken Boat: The revolutionary element in Romanticism // Romanticism reconsidered*. New York, 1964. P. 1–25.
87. Hillman H. *Bildlichkeit der deutschen Romantik*. Frankfurt, 1971. 340 S.
88. Huch R. *Die Romantik: Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*. Tübingen, 1964. 687 S.
89. Moreau P. *De quelques paysages introspectifs // P. Moreau. Âmes et thèmes romantiques*. P., 1965. P. 17–28.
90. Perkins D. *The quest for permanence: the symbolism of Wordsworth, Shelley, and Keats*. Cambridge, 1959. 305 p.
91. Schenk H. G. *The mind of the European romantics: an essay in cultural history*. London, 1966. 303 p.
92. Strich F. *Deutsche Klassik und Romantik*. München, 1924. 411 S.
93. Tschizewskij D. *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 1: *Die Romantik*. München, 1977.
94. Wenzel H. *Das Problem des Scheins in der Aesthetik*. Köln, 1958. 80 S.
95. Zelinsky B. *Russische Romantik*. Köln; Wien, 1975. 522 S.

Журнал «Телескоп» и русская литература 1830-х годов¹

ВВЕДЕНИЕ. ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА

В истории русской литературы 30-е годы XIX века — сложный, переходный период. Романтизм переживает новый подъем в поэзии Ф. И. Тютчева, А. И. Полежаева, бывших любомудров, прозе В. Ф. Одоевского и А. А. Бестужева-Марлинского, и к этому же времени достигает полного расцвета реалистическое творчество А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, появляются первые опыты будущих писателей натуральной школы: И. И. Панаева, П. Н. Кудрявцева.

Журнал Н. И. Надеждина «Телескоп» (1831–1836) в значительной степени отразил особенности этой сложной эпохи. В литературной жизни России 1830-х годов он представляется своего рода перекрестком, на котором в разные моменты сходились пути едва ли не всех крупных литераторов того времени. «Телескоп» враждовал с так называемой «литературной аристократией», с писателями пушкинского круга, но в нем все же печатались Пушкин, В. А. Жуковский, Н. М. Языков; журнал иронически отзывался о старомодных «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”», однако в приложении к «Телескопу», газете «Молва», — печатался редактор «Литературных прибавлений» А. Ф. Воейков; «Телескоп» вел горячую полемику с «Московским наблюдателем», но сотрудники «Наблюдателя», В. П. Андросов, Н. Ф. Павлов, С. П. Шевырев, в свое время тоже печатались в «Телескопе». Непримируемая война шла между «Телескопом» и «Московским телеграфом», что не помешало Н. А. Полевому поместить после закрытия «Телеграфа» свою статью в «Телескопе» [см. об этом 243,

¹ *Махов А. Е.* Журнал «Телескоп» и русская литература 1830-х годов: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 1985. 318 с. Научный руководитель — проф. В. И. Кулешов. В работе приняты сокращения названий особенно часто упоминающихся изданий: БдЧ — Библиотека для чтения; М — Молва; МН — Московский наблюдатель; МТ — Московский Телеграф; СО — Сын отечества; Т — Телескоп.

с. 236–242]: журнал Надеждина почти неизменно сурово отзывался о произведениях А. Ф. Вельтмана — но и он печатался в «Телескопе».

Однако «Телескоп» как историко-литературное явление во всей его реальной сложности не сразу стал объектом изучения: в сознании исследователей он долгое время был лишь рамкой, безразличным вместилищем каких-то других проблем, например, проблемы влияния Надеждина на Белинского или борьбы Белинского с реакционной критикой 1830-х годов; «Телескоп» как целое либо не брался во внимание, либо служил мишенью для поверхностных и предвзятых оценок. Так, П. В. Анненков в 1857 году пишет, что «Телескоп» до прихода в него Белинского был журналом «эклектическим» и «поверхностным» и лишь при Белинском обрел определенность эстетических взглядов [174, с. 104]. Правда, несколько раньше Н. Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855–1857) не только дает высокую оценку критической деятельности Надеждина периода «Телескопа», видя в Надеждине предшественника и учителя Белинского, но и впервые рассматривает идеи Надеждина в контексте журнальной полемики 30-х годов, высказывая интересные замечания о влиянии «Телескопа» на литературные взгляды «Московского телеграфа» [281, с. 163]. И хотя для Чернышевского «критика Надеждина» и «Телескоп» — понятия вполне взаимозаменяемые, проблема обоснования единства литературно-критической позиции «Телескопа», пестрое и неоднородное содержание которого отнюдь не исчерпывалось статьями Надеждина и Белинского, перед ним еще не встает; именно «Очерки...» Чернышевского следует считать началом научного исследования журнала.

Точку зрения Чернышевского развивает монография А. Н. Пыпина «Белинский, его жизнь и переписка» (1876), в которой сопоставления статей Надеждина и Белинского приводят автора к мысли, что «Белинский не повторял Надеждина, но был его прямым продолжателем» [259, с. 97]; однако «Телескоп» не рассматривается Пыпиным более подробно, нежели это сделано Чернышевским.

Дальнейшая судьба изучения «Телескопа» складывается довольно парадоксально: верного соображения о близости взглядов Надеждина и раннего Белинского и, следовательно, о единстве литературно-критической позиции журнала на протяжении всех шести лет его издания придерживаются авторы, не занимавшиеся специально «Телескопом» и не работавшие ни с журнальными текстами в полном объеме, ни с архивными материалами, такие как С. С. Трубачев [276], А. В. Старчевский [269], П. Н. Милюков [232]. И напротив, такие литературоведы, как С. А. Венгеров и М. К. Лемке, изучившие журнальную продукцию 1830-х годов и работавшие с архивными материалами, относились к Надеждину критически и не признавали преемственности взглядов Белинского и издателя «Телескопа». «Смесь Мефистофеля с карьеристом, он в значительной степени напоминал другую крупную фигуру того времени — Сенковского, у которого тоже трудно было разобрать — серьезно ли он говорит или потешается над читателем», — таков приговор, вынесенный Надеждину Венгеровым [191, т. 1, с. 400]. Разумеется, в глазах исследователя, стоящего на такой предвзятой позиции, издаваемый Надеждиным журнал мог иметь интерес лишь в той мере, в какой его реабилитировало участие Белинского.

Это предвзятое отношение к Надеждину, сильно затруднившее объективное изучение «Телескопа», имело корни, уходящие в саму эпоху 1830-х годов. Именно тогда в журнальной полемике сложился образ Надеждина — «лукавого хитреца», беспринципного софиста, умело используемый противниками Надеждина по журнальной борьбе (подробнее об этом речь идет в приложении № 1). Этот образ, запечатленный во многих далеко не беспристрастных мемуарах и повлиявший даже на восприятие Надеждина Белинским в 40-е годы, сохранил магию своего воздействия и в отношении некоторых историков литературы.

В то же время, работы С. А. Венгерова, М. К. Лемке, Н. П. Барсукова, С. Ашевского сконцентрировали огромный фактический материал, требовавший осмысления. Много томный труд Н. П. Барсукова [176], содержащий многочисленные публикации документов погодинского архива, совершенно по-новому представил «Телескоп» первых лет его существования: он показал, как обширно было окружение Надеждина в эти годы, как много людей принимало участие в издании журнала. Отождествление «Телескопа» с критической деятельностью одного Надеждина стало отныне невозможно; встала проблема изучения журнала как сложной литературно-критической общности целого ряда авторов. Работы Венгерова и С. Ашевского [175] поставили вопрос о восприятии статей Белинского в контексте журнальной полемики эпохи; наконец, сопоставление литературно-критических позиций Надеждина и Белинского, проделанное Венгеровым, против воли автора показало, как много общего было во взглядах критиков в период издания «Телескопа»: так была подготовлена почва для осмысления единства литературно-критической позиции журнала. Монография Н. К. Козмина [213] не ставила своей целью обобщение собранного исследователями материала: Козмин работал с остатками архива Надеждина, либо не проявляя интереса, либо не имея доступа к архивам Погодина и Аксаковых, содержащих немало связанных с «Телескопом» документов. Тем не менее в монографии впервые была подробно освещена история «Телескопа» с позиции апологетического отношения к Надеждину; рассматривая «Телескоп» в контексте литературно-журнальной полемики, Козмин приходит к интересному выводу об «обособленном месте», которое «Телескоп», полемизировавший почти со всеми современными периодическими изданиями, занимал среди современных ему журналов [213, с. 455]. Значение монографии Козмина, помимо публикации ряда ценных материалов надеждинского архива, и в ее сопоставительном плане: здесь, например, убедительно показано влияние лекций Надеждина на «Литературные мечтания» [213, с. 353], сделан подход к определению круга «общих идей» русской журналистики этой эпохи [сопоставление идей Надеждина с декларациями «Московского телеграфа» — с. 244].

Уже в дореволюционный период проблема соотношения взглядов Надеждина и Белинского периода «Телескопа» определилась как магистральная тема в изучении журнала: именно здесь сталкивались взгляды, ломались копыя. Ожесточенные споры долгое время не прекращались и в советскую эпоху. Этапной оказалась монография М. Я. Полякова «Белинский в Москве» (1948). В ней Белинский и Надеждин в отношении к «Телескопу» впервые, пожалуй, рассмотрены должным образом: не как

ученик и учитель, но как сотрудники одного печатного органа, в равной степени стремящиеся сохранить единство литературно-критической позиции журнала, последовательность высказываемых им взглядов. Поляков поставил вопрос и об обратном влиянии Белинского на Надеждина, что оказалось важным для понимания эволюции взглядов Надеждина в период после заграничной поездки. Сознательная солидаризация Надеждина с Белинским трактована Поляковым как весьма драматический момент в истории журнала: «... Сам редактор положительно воспринял идеи молодого автора и пошел ради него на разрыв с крупнейшими сотрудниками своего журнала» [255, с. 140]. Одним словом, ценность монографии в том, что литературно-критическая позиция журнала рассмотрена как сложное целое, как единство, сознательно поддерживаемое обоими ведущими критиками «Телескопа».

К сожалению, инерция «венгеровского» подхода к проблеме Надеждина и Белинского продолжала сказываться и после выхода монографии Полякова, вплоть до сравнительно недавних работ В. С. Нечаева, например, противопоставляет взгляды «реакционного» Надеждина и «прогрессивного» Белинского, впадая при этом в явные противоречия с фактами. В ее монографии, например, утверждается, что Белинский, в отличие от Надеждина, с уважением относился к просветительским идеям XVIII века [241, с. 291], между тем, хорошо известно, что в период «Телескопа» Белинский вполне разделял позицию Надеждина по этому вопросу, считая, что идеи просветительства приводят «к скептицизму, материализму, безверию, разврату и совершенному неведению истины...» [«Опыт системы нравственной философии А. Дроздова»: Т, ч. 30, с. 342]. Даже предвзято относящийся к проблеме Надеждина и Белинского Венгеров, комментируя выполненный Белинским перевод повести «Беата», вынужден был признать: «Для характеристики политического мирозерцания переводчика имеет значение то, что он оставил нетронутой злобную выходку против идей 18 века в начале IV главы» [191, т. 2, с. 516]. Подобные противопоставления проведены Нечаевой и по некоторым другим вопросам, например, по вопросу о народности. Глубокому пониманию народности у Белинского противопоставлена будто бы «поверхностная» трактовка народности Надеждиным [241, с. 279]. Нечего и говорить о том, насколько голословно это утверждение (подробнее о проблеме народности в «Телескопе» речь пойдет во второй главе).

В статье В. Г. Березиной [182] делается попытка аналогичным образом противопоставить Надеждина Белинскому на примере оценки ими поэзии П. А. Вяземского: Белинский к Вяземскому в «Литературных мечтаниях» отнесся критически, Надеждин же «и другие его сотрудники» о Вяземском отзывались якобы «с большим почтением» [181, с. 61]. В нашей диссертации показывается, что восприятие поэзии Вяземского в «Телескопе» всегда было весьма критическим, ни о каком «восторженном отношении к Вяземскому» [181, с. 61] не может быть и речи [см.: 182, с. 142]. Печально, что исследователи допускают явные противоречия фактам лишь для того, чтобы по завещанному Венгеровым преданию принизить Надеждина, видимо, боясь умалить оригинальность мышления Белинского. Думается, что оригинальность Белинского состояла

не в том, чтобы не соглашаться во всем с Надеждиным, разрушая тем самым журнал как целое (вряд ли сам Надеждин потерпел бы в своем журнале подобную «оригинальность»), но в том, чтобы, принимая впервые надеждинские положения, перерабатывать их в новую, действительно оригинальную литературно-критическую концепцию.

Недостаточная изученность позиции «Телескопа» в литературно-критической борьбе 1830-х годов приводит к тому, что и здесь исследователи порой ограничиваются голословными суждениями. Так, С. М. Осовцов в богатой фактическим материалом и ценными наблюдениями диссертации пытается противопоставить якобы отстаивающий реализм «Телескоп» романтическому «Московскому телеграфу»: их борьба была, по его мнению, борьбой «двух разных эстетических направлений...» [250, с. 217]. Однако, как нам кажется, прав В. Д. Морозов, подробно сопоставивший литературно-критические позиции и художественную продукцию «Телескопа» и «Московского телеграфа» и пришедший к выводу о том, что «“Телескоп” явился, наряду с “Московским телеграфом”, одним из последовательных пропагандистов романтической литературы» [238, с. 268]. Анализ, проведенный в нашей диссертации, также показывает, что в литературно-критических позициях обоих журналов было гораздо больше общего, чем различного; полемика этих печатных органов не должна давать повода для упрощенных противопоставлений (см. приложение № 1).

Сама по себе критическая деятельность Надеждина по-прежнему служит предметом самых различных, порой противоречивых определений. Большинство исследователей видят в Надеждине своего рода «предреалиста» в критике. М. Я. Поляков отмечает у Надеждина «стремление к реалистической трактовке искусства» [255, с. 101], Н. А. Соколов в идее синтеза классицизма и романтизма попросту видит «формулу художественного реализма» [266, с. 107], более осторожное суждение высказывает Т. К. Черная, отмечающая, что «многие элементы его (Надеждина. — А. М.) теории являются непосредственным началом теоретического осмысления критического реализма» [280, с. 317].

Имеющая порой место явная переоценка реалистического элемента в критической концепции Надеждина, а порой и прямое приравнение его к критикам-реалистам вытекает из неправильно понятой борьбы Надеждина с современным «лжеромантизмом»: эта борьба понимается как отталкивание от романтизма вообще. При этом забывают, что Надеждин критиковал не современный романтизм в целом (ведь он высоко ценил, например, поэзию Жуковского или Ламартина — самых настоящих романтиков), но лишь некоторые явления современной литературы, неверно, по его мнению, называемые «романтическими». Нужно помнить, что Надеждин называл романтизмом то, что мы уже романтизмом не считаем, и напротив, стремился найти другие термины для тех литературных явлений, которые мы считаем теперь романтическими: так, поэзию Новалиса, Ламартина и Жуковского он называл «христианской» (подробней об этом см. настоящую работу, с. 197).

На наш взгляд, правы те исследователи, которые исходят из меткого замечания Белинского о том, что Надеждин был «не совсем искренним врагом романтизма» [106, т. 5, с. 213]. Глубокая связь Надеждина с романтиче-

ской эстетикой, как русской, так и западноевропейской, показана в работах Ю.В. Манна. В то же время, анализируя учение Надеждина об истории художественных форм, Манн замечает: «То же немногое, что Надеждин сделал в этом направлении сам... поражает своим сходством с положениями Белинского и последующих критиков-реалистов» [224, с. 154]. Противоречивость позиций Надеждина отмечается и в «Истории русской критики» В.И. Кулешова. «В сущности, он предугадал появление реализма», — пишет о Надеждине В.И. Кулешов, но тут же обращает внимание на то, что в учении о народности Надеждин «отчасти повторял утверждения романтиков» [221, с. 127–128]. Некое предельное явление романтизма, пришедшего к отрицанию самого себя и необходимости перехода в новое качество, усматривает в эстетике Надеждина З.А. Каменский: «В произведениях Надеждина русская романтическая эстетика пришла к неизбежному кризису — объективной необходимости отрешиться от самых общих своих теоретических основ, чтобы удовлетворить новым требованиям, выросшим в ней самой» [209, с. 187].

Представление о Надеждине-«антиромантике» подвергнуто убедительной критике в работе В.Д. Морозова [238]. Автор показывает, что надеждинская концепция искусства «в весьма важных отношениях не могла не соприкоснуться и даже совпадать, при всех колебаниях, с романтической...» [238, с. 200–201].

«Телескоп», в критическом разделе которого была во многом предвосхищена реалистическая концепция Белинского, тем не менее как литературно-критическое целое оставался в рамках романтической традиции, что особенно ярко проявляется в его художественной продукции. Однако романтизм этот имеет ряд переходных предреалистических черт, что и показывается в диссертации.

Настоящее исследование было бы сильно затруднено, если бы не опиралось на собранный современными историками фактический материал. Особо следует отметить обзор истории «Телескопа» первых лет его издания в монографии С.И. Машинского [230], основанный на материалах аксаковского архива; работы Ю.Г. Оксмана, освещающие историю «Телескопа» периода участия в нем Белинского, особенно интереснейшую гипотезу о сотрудничестве в журнале Н.А. Полевого [243, с. 236–242].

Работы, изучающие журнал в литературоведческом аспекте (монография В.И. Кулешова «“Отечественные записки” и литература 40-х годов», статьи В.Д. Морозова о «Телескопе» и «Московском телеграфе», диссертация Н.В. Питолиной «Журнал “Московский наблюдатель” и литературное движение того времени» и др.), показывают, что журнал целесообразно рассматривать как единство организационной структуры, литературно-критической позиции и печатаемой на его страницах литературно-художественной продукции. Выделение этих трех аспектов изучения журнала определило структуру настоящей работы.

Основная цель диссертации состоит в том, чтобы на основании анализа разработанной «Телескопом» системы взглядов на современную литературу и рассмотрения печатаемых в нем художественных произведений определить значение журнала в развитии русской литературы и литературно-критической мысли.

Опыт предшествующих работ, исследующих журнал с литературоведческих позиций, показал, что основной методологической опасностью здесь является описательный подход, основанный на простом суммировании фактов. В диссертации делается попытка избежать этой крайности путем выделения комплекса «магистральных идей», определяющих литературно-критическую позицию журнала. Эти идеи, разрабатываемые «Телескопом» на протяжении всех лет его существования, послужили стержнем, вокруг которого организован в работе фактический материал. При анализе литературной продукции «Телескопа» роль такого стержня сыграли некоторые общие тенденции развития русской прозы и поэзии 1830-х годов, намеченные в работах Г. А. Гуковского, Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, Ф. З. Кануновой, К. Штедке, Н. Ингхэма, в коллективной монографии «История русской повести XIX века» и некоторых других исследованиях. Таким образом, в диссертации журнал рассматривается как целое, организованное несколькими основными принципами, основными направляющими идеями, которые и определяют лицо журнала, его своеобразие.

Диссертация имеет два приложения. В первом «Телескоп» рассматривается в контексте журнальной полемики 1830-х годов; его литературно-критическая позиция, рассмотренная во второй главе, сопоставляется здесь со взглядами, высказываемыми в «Московском телеграфе», «Московском наблюдателе» и «Библиотеке для чтения» — важнейших журналах эпохи. Второе приложение представляет собой указатель статей и переводов «Телескопа», авторы которых известны или впервые установлены в данной работе.

ГЛАВА I. ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ИСТОРИЯ ЖУРНАЛА (1831–1836)

1830 год был ознаменован настоящим опустошением в московской журналистике: единственным пережившим его журналом был «Московский телеграф» Н. А. Полевого. Вполне естественно, что на рубеже 30-х годов в Москве возникает множество журнальных проектов, с которыми выступают литераторы самых различных направлений. Однако из всех этих проектов был реализован лишь один — «Телескоп». Литераторы, не сумевшие осуществить замыслы своих самостоятельных изданий, в большинстве своем стали сотрудниками «Телескопа», поэтому сами эти замыслы нуждаются в рассмотрении: они оказали известное влияние на литературно-критический облик «Телескопа» и составляют, в сущности, его предысторию.

Активными сотрудниками «Телескопа» в первые годы его издания были Н. А. Мельгунов, В. П. Андросов (позже — редактор «Московского наблюдателя»), М. А. Максимович (издатель альманаха «Денница»), И. Ф. Калайдович. Однако все они в конце 20-х — начале 30-х годов рассчитывали издавать свои журналы. Так, 26 мая 1830 года Н. М. Языков пишет из Москвы брату Александру: «Здесь образуется предприятие издавать новый журнал (под заглавием “Журналист”), целью которого будет всевозможно скорое передавание всех ученых и литературных известий Европы — в Россию, составляться будет он из всех иностранных журналов. Главный издатель — Мельгунов... Сотрудники: Андросов, некто Ржевский и проч.» [169, с. 157].

Идея «переводного журнала», журнала-посредника между русской и западноевропейской культурами, отразилась и на облике «Телескопа»: к ней нам еще предстоит вернуться. Мельгунов же в 1831 году выступает уже с новым планом. Он пишет М. П. Погодину: «Мы с Калайдовичем просим вас быть издателем, т. е. редактором журнала проектов и гипотез; а сами бы взялись наполнять оный...» [51, л. 2]. Этот замысел также остался «проектом и гипотезой».

Особенно показательно, что уже в августе 1832 года, когда «Телескоп» находился в зените успеха, Мельгунов и Андросов все же не оставляют идеи издания своего журнала. В написанном в это время письме к А. А. Ивановскому Андросов замечает: «Мы даже с ним (Мельгуновым. — А. М.) собрались было издавать журнал, но обер-комендатура (?) ему не позволила, а я один пока что не решаюсь» [30, № 5].

Издавать журнал собирается и М. А. Максимович. В 1829 году В. А. Жуковский пишет П. А. Вяземскому: «Максимович хочет выдавать альманах или журнал под названием “Клеветник”: он просит от тебя стихов или прозы» [125, с. 39]. Название журнала глухо свидетельствует о каком-то пародийно-полюемическом замысле, очевидно, антибулгаринском, который Максимович реализовал, по всей вероятности, в ряде своих литературно-полюемических статей, помещенных в «Молве».

Наибольшее значение для предыстории «Телескопа» имеют, конечно, журнальные замыслы, возникшие в его «колыбели» — редакции

«Московского вестника». К началу 30-х годов этот журнал, издаваемый М. П. Погодиным, оказывается в критическом положении: от него отступаются даже близкие Погодину «любомудры». Так, В. П. Титов в письме С. П. Шевыреву от 6 апреля 1830 года пишет: «“Московского вестника”, что греха таить, вовсе не читаем. *Sic transit gloria mundi*. Кто виноват, не знаю» [89, л. 3]. Погодин, осознававший упадок журнала, в то же время страшится расстаться с любимым детищем. Письма Погодина Шевыреву, а также записи в дневнике Погодина свидетельствуют о мучительных метаниях последнего. Начало колебаний Погодина относится еще к 1829 году. В августе возникает идея передать журнал М. А. Дмитриеву и С. Т. Аксакову [149, вып. 5, с. 98], но тут же, в письме от 13 августа, возникает замысел нового журнала: «Через два года мы все (ты, я, два Киреевских, Рожалин) будем издавать “Светоч”... Вот заработаем!» [149, вып. 5, с. 99]. Заметим, что Погодин не собирается расширить круг авторов будущего журнала по сравнению с «Вестником»: он по-прежнему должен оставаться органом преимущественно «любомудров».

Погодин все же не решается продолжать «Вестник» в 1830 году. На протяжении этого года происходит его сближение с Надеждиным, увенчавшееся характерным отзывом в письме к Шевыреву от 23 декабря: «Надеждин действует как истинный литератор. Поверь мне: это надежда. И. И. Дмитриев прежде ругал его, а теперь ласкает, ибо они оба ненавидят Полевого» [149, вып. 5, с. 125]. Здесь интересно то, что показателем общности выступает не «позитивное», а скорее «негативное» качество: ненависть к Полевому. Как будет показано дальше, коллектив редакции «Телескопа» строился во многом именно по такому принципу «негативной общности».

Контуры нового журнала уже ясно просматриваются в плане реформы «Московского вестника», возникшей в январе 1830 года. 7 января Погодин записывает в дневник: «Вечер[ом] у меня Надеждин и Вен[елин?] — Говор[или] о новых невероятных невежествах Полевого... — Осуществилась мысль бывшая до сих пор только в возможности: издавать М[осковский] Вест[ник] по прежнему плану в 24 книги, при нем Нимфу 104 картинки, и Бич, полемическое прибавление 52 листа — за 40 руб. в год. Согласились с Надеждиным и выпили в честь зачатия. Через 9 месяцев объявление. Пригласить М. Дмитр.[иева] и Аксакова. Томаш.[евский] за модами. — Убьем всех» [79, л. 17; 255, с. 563].

Борьба с литературными врагами — Булгариным и Н. А. Полевым — требовала принципиально нового журнального органа, свободного от несколько тяжеловесного академизма «Московского вестника». Задуманный «реформированный Вестник» отвечает этим требованиям: еженедельное прибавление при двухнедельном журнале позволяет добиться быстроты и мобильности критических откликов (именно такую функцию «быстрого реагирования» будет осуществлять при «Телескопе» «Молва»), приложение «модных картинок» обеспечивает большое количество подписчиков — тем самым достигается и необходимая для успешной литературно-критической борьбы широта аудитории.

План реформы «Вестника» свидетельствует о том, что задуман принципиально новый журнал; Погодин подходит к мысли об отказе от продолжения «Вестника»: журнал слишком упал в общественном мнении.

Однако споры о судьбе «Вестника» были ожесточенными. Вероятнее всего, Погодин испытывал сильное давление со стороны Надеждина, настаивавшего на необходимости нового журнала, — такое впечатление создают некоторые записи в дневнике Погодина, например, от 12 ноября 1830 года: «К Над.[еждину] о журнале. — Боюсь уничтожения Вестника, потерять новых читателей, которые у меня были бы привлечены бюллет. [ениями] (речь идет о холерных бюллетенях, которые Погодин издавал во время эпидемии 1830 года в Москве. — А.М.) и Марфою» [79, л. 38 об.]. Как видим, еще в ноябре 1830 года Погодин испытывал колебания. Тем не менее, уже в январе следующего года он с полной, казалось бы, уверенностью, писал Шевыреву (письмо от 27 января): «Сим годом Московский вестник прекращается. На следующий год мною вместе с Надеждиным издается “Фонарь” в 24 книжки... При нем три прибавления: 1) Русалка (или Нимфа), которое выходит 2 раза в неделю с картинками мод всего света древних и новых; редактор Томашевский. 2) Литературная расправа (или Меч и Щит), куда входит полемика, полнейшая библиография и краткая рецензия, раз в неделю. Редактор двух последних прибавлений Аксаков» [81, л. 129]. Дальше Погодин дает принципиально важное для понимания этой сложной «журнальной системы» объяснение: «Только таким средством, количеством и дешевизною, можно привлечь нашу публику к новому. <...> Прибавления откроют путь к дельному в самом журнале. Чем больше подписки, тем больше и круг действия, и тогда-то будем мы сеять благие семена просвещения, искореняя плевелы Полевых и Булгариных» [81, л. 129].

На фоне «Московского вестника» такой замысел кажется уступкой общественному вкусу. Но в этом и заключался горький опыт погодинского журнала: издатели расстались с эгоцентрической позицией и пришли к необходимости учета «социального заказа».

До самого последнего момента споры шли еще по одному вопросу: какими же все-таки должны быть приложения к будущему журналу, будь то реформированный «Вестник» или новый журнал: «учеными» или «модными»? Решение было принято у Надеждина 12 ноября 1830 года. Погодин в дневнике записывает: «Положено изда[вать] “Телескоп” без учен.[ых] прибав.[лений] но с модными» [79, л. 39].

Сомнения, как видим, преследовали Погодина до последнего дня. Решение было принято с трудом, как с трудом было найдено соотношение «научности» и «популярности», которое обеспечило бы журналу успех и в то же время не привело бы к чрезмерной легковесности.

Говоря о предыстории «Телескопа», нельзя обойти еще один важный вопрос: почему же все-таки издателем журнала не стал сам Погодин? Имя Надеждина в качестве издателя нового московского журнала возникает несколько неожиданно: ведь с идеей журнала носились чуть ли не все московские литераторы, в издатели прочили себя Погодин, Максимович, Мельгунов, Андросов, и имя Надеждина на этом фоне не слишком выделяется.

Ответ на этот вопрос можно найти в дневнике Погодина. В записи от 14 ноября 1830 года читаем: «Обед.[ал] у Томаш.[евского] и согласился издавать вместе с Надеж.[диным] без Лет.[описей?] Наук. — Я без имени,

ибо и так уже много спорил с Шевыр.[евым] и с Над.[еждиным] больше не сладишь» [79, л. 39].

Ситуация, очевидно, такова: быть «единовластным» издателем «Телескопа» Погодин уже не может: слишком велика роль Надеждина в организации нового журнала; с другой стороны, быть официальным соиздателем он не хочет. Дало в том, что на протяжении всего 1830 года Надеждин и Погодин ведут ожесточенные споры о будущем журнале, в ходе которых выявляется все больше расхождений. Дневник Погодина доносит до нас отголоски этих споров. Вот, например, запись от 18 числа: «К Акс.[акову], с Надоумкой недостойным о журнале. Ему хочется издавать, а я похолоднее: но с ним не совладаешь, и он насмешит» [79, л. 29].

Как видим, раскол среди будущих издателей начался еще задолго до того, как сложилось окончательное решение издавать «Телескоп». Надеждин, которому «очень хочется издавать», явно стремится овладеть инициативой, уйти от погодинской опеки. Погодин же боится, что Надеждин чрезмерным рвением скомпрометирует журнал. Надоумка «насмешит»: в эти дни в доме Аксаковых идут «жаркие споры» не только о новом журнале, но и о Пушкине; Погодин и Аксаков «обращают Надоумку к Пушкину» [79, л. 23; также 144, с. 105], что давалось с трудом. Погодин, конечно же, помнит о скандальных надеждинских разносах Пушкина в «Вестнике Европы» и опасается возобновления этой критической линии в новом журнале.

Итак, теперь ясно, почему редактором «Телескопа» стал Надеждин, а Погодин участвовал в нем «без имени»: бывший издатель «Московского вестника» боялся, что новый журнал примет нежелательное направление, «насмешит» и скомпрометирует его, Погодина. Далее мы покажем, что Погодин впоследствии раскаивался в своем решении.

Какими же силами располагал новоиспеченный редактор «Телескопа»? Понятно, что на первых порах важнейшую роль в издании играл его фактический соредактор Погодин. По замечанию Н.П. Барсукова, «в “Телескопе” на первых же порах его существования, Погодин явился политиком, историком, трагиком, романистом, переводчиком и критиком» [176, кн. 3, с. 271]. Однако и этим участие Погодина не исчерпывалось. Записи в дневнике Погодина показывают, что он принимал непосредственное участие в редакторской и издательской работе: «16 ноября 1830. Толк[овали] о журнале и устроили три первые книжки»; «24 ноября 1830. К Надоумке толков.[али] о бумаге для журн.[ала]»; «1 января 1831. Устроивал 2 №»; «19 апреля 1831. С Над.[еждиным] об эконом[ических] распор.[яжениях] по журналу» [79, л. 39 об., 43, 50].

«Молвой» много занимался Аксаков, как и планировалось с самого начала. Это доказывается и письмами Аксакова. Так, 1 января 1833 года Аксаков пишет Погодину: «Я все болен головою. — решительно оставил Молву» [26, л. 1].

А.Ф. Томашевский занимался модами и, очевидно, некоторыми деловыми, чисто экономическими вопросами. Его претензии не соответствовали реальному вкладу в дело, что видно из дневника Погодина: «20 марта 1831. Томаш.[евский] корыстолюбив: он хочет получить равную долю за Телеск.[оп], не работая и десятой доли — явная несправедливость.

Ему говорил ведь Над.[еждин] прежде о двух тысяч.[ах], и он соглашался, но говорил ли» [79, л. 48 об.].

Из этой записи видно, что Погодин уже начинает подозревать Надеждина в неискренности. В дальнейшем расхождения Надеждина и Погодина будут расти, а недоверие последнего укрепляться. Пока же Погодин доволен журналом и начинает раскаиваться, что не стал его соиздателем. В дневнике от 17 февраля 1831 года есть такая запись: «Кн.[язь] Голицын зовет к себе. — Не учить ли детей. — Решусь чтоб иметь голос за “Телескоп”» [79, л. 46 об.]. Итак, Погодин совсем уже близок к тому, чтобы сделать необходимый денежный вклад и стать полноправным соиздателем «Телескопа». Но — князь Голицын звал всего лишь чтобы «написать афишку» [там же].

Одним из первых привлекается к сотрудничеству египтолог И. А. Гулянов. 16 ноября 1830 года Погодин с Надеждиным посещают Гулянова и проводят утро в «занимательных разговорах» о журнале [79, л. 39]. Впрочем, статья Гулянова «Замечания о дендерском зодиаке» появляется лишь в 14 номере (сентябрь 1831 года). Погодин же привлекает к активному сотрудничеству в «Телескопе» и С. П. Шевырева. Он пишет ему в Рим 25 января 1831 года: «Присылай статьи, Надеждин человек честный. Если хорошо журнал пойдет, получишь больше 500 р.» [81, л. 180]. Шевырев явно не разделяет энтузиазма Погодина по отношению к Надеждину и пишет в Петербург А. В. Веневитинову: «Телескопа я не знаю, но твои похвалы сняли с него опалу. По издателю, коего статьи я читал в Московском вестнике, я ничего от него хорошего не ждал» [176, кн. 3, с. 267]. Тем не менее Шевырев на протяжении всего 1831 года очень много печатается в «Телескопе», сохраняя предвзято-отрицательное отношение к его издателю и совершенно не интересуясь самим журналом. Н. А. Мельгунов пишет ему в Рим 15 октября 1831 года: «Суждение твое о “Телескопе” и его издателя слишком строго, хотя во многих отношениях и справедливо. Согласись, милый друг, это... было высказано в дурном расположении духа... <...> Твоих пьес в Телескопе напечатано: крупным шрифтом 63 страницы, мелким 41, итого 104» [53, л. 10]. Из письма видно, что Шевырев, несмотря на все заклятия Мельгунова и Погодина, журнала — по крайней мере систематически — не читает и отрицательного отношения к Надеждину-критику не меняет. На примере Шевырева мы впервые сталкиваемся с характерной для многих сотрудников «Телескопа» особенностью: они печатаются в журнале, не проявляя к нему никакого интереса и отрицательно относясь к критической и издательской деятельности Надеждина. В этом смысле «Телескоп» сильно отличается от журналов типа «Московского вестника», объединявших единомышленников, связанных общностью идей и устремлений. В «Телескопе» большинство сотрудников случайны, и требовалось все редакторское мастерство Надеждина, чтобы журнал не превращался в эклектический набор ничем не связанных текстов (подробней об этом — во второй главе).

Аналогичным образом обстояло дело и с Н. М. Языковым. Он печатает в «Телескопе» три стихотворения, а в «Молве» (1831, № 8) гимн «Велик господь...». Языков к участию в журнале был привлечен Погодиным,

с которым он тесно сходитя в 1830 году [169, с. 148–149]. В то же время, отзывы его о Надеждине и его журнале чаще всего отрицательны. Так, 11 февраля 1831 года он пишет брату Александру: «Журнал Надеждина ты получаешь — “Молва” глупа до крайности» [169, с. 174].

Активнейшим участником журнала в первые годы его существования был автор бесчисленных «журнальных проектов» Н. А. Мельгунов. Очевидно, что к сотрудничеству он был привлечен Погодиным, в доме которого часто бывал, что видно из дневника Погодина [79, л. 46]. Я. М. Неверов, в будущем также сотрудник «Телескопа», некоторое время живший в доме Мельгунова, вспоминает: «Мельгунов известен был в Москве как весьма образованный человек, музыкант и литератор, в доме которого собиралось отборное литературное общество, именно — поэты Хомяков и Языков, литераторы Иван и Петр Киреевские, Погодин, Шевырев, Кошелев...» [188, с. 115].

Сам Мельгунов продолжал сотрудничество в «Телескопе» даже в 1835 году, когда уже начал выходить «Московский наблюдатель». На первых порах он печатал очень много. Публикации Мельгунова за первую половину 1831 года перечислены им самим в письме к Шевыреву от 15 октября 1831 года. Письмо, к сожалению, очень плохо сохранилось. Мельгунов пишет: «Ты желаешь знать заглавия моих пьес; вот их перечень: Кто же он? повесть, разбор П. И. Выжигина и Рославлева, (нрзб.), сцены из московского общества (речь идет о статье «Картины московского общества», ч. 3. — *А. М.*); подробное извлечение из книги “История (нрзб.) Египта” (вероятно, речь идет о статье «Египетские зодиаки», ч. 2. — *А. М.*)» [53, л. 10]. В письме Шевыреву от 20 июля 1831 года Мельгунов пишет: «Ты спрашиваешь, известен ли здесь Менцель. Едва ли многим; впрочем, я его читал и перевел из него отрывок, который будет помещен в Телескопе...» [53, л. 6 об.]. Этим отрывком является статья Менцеля «Журнальная критика в Германии» [Т, 1832, ч. 7]. Андросов в уже цитированном письме Ивановскому пишет, что Мельгунов «печатает, много бери-мели. Чтобы дать вам какое-нибудь понятие о его слоге и образе мыслей, укажу Вам на его статью, помещенную в 8 № Телескопа: Заметки на награды Академии Наук» [30, № 5]. Андросов имеет в виду статью «О первой раздаче демидовских наград Санкт-Петербургской академией наук», вызвавшую неудовольствие С. С. Уварова. Авторство Мельгунова подтверждает и М. А. Максимович [133, с. 226–227].

В письме Шевыреву от 20 июля 1831 года Мельгунов также проливает свет на авторство своих статей: «Кстати о Телескопе: получаете ли вы его? Если получаете, то заглядывай в статьи под фирмою: М, и при случае сообщай об них свое мнение. Их пишет один близкий мне человек, который желал бы подвергнуть своих литературных первенцев строгому твоему суду» [53, л. 6]. Из дальнейшей переписки, в которой Мельгунов упоминает свои статьи в «Телескопе», становится ясно, что речь шла о нем самом.

При всей активности своего участия в журнале Надеждина Мельгунов все же пренебрежительно относился к критическим способностям редактора. Он пишет Шевыреву 20 июля 1831 года: «Ты, душа моя, рожден быть критиком: трудолюбие, начитанность, знание дела, и — что

всего важнее — чувство изящного, которого, между нами, нет ни на волос у здешних Надеждиных, несмотря на их многоученость» [53, л. 6 об.].

Важнейшую роль в «Телескопе» на первых порах его существования играл Н.Ф. Павлов. В начале 1830-х годов отношения Павлова и Надеждина были еще далеки от той враждебности, которая проявилась впервые в полемике об игре Каратыгиных (апрель 1833 года). Надеждин относился к творчеству Павлова с безусловной симпатией. Еще 3 февраля 1833 года Павлов пишет из Москвы Н.В. Чичерину: «Повести мои литераторам понравились так, как ты предсказывал. Надоумка поклонился мне до земли» [271, с. 334]. Павлов в первые годы существования «Телескопа» проявляет к нему интерес, просит С.Т. Аксакова присылать ему «Телескоп» и «Молву»: «Нельзя ли мне взглянуть на Телескоп и Молву и почитать их...» [78, л. 1].

Из других московских участников «Телескопа» следует отметить М.А. Максимова, к этому времени как раз рассорившегося с Н.А. Полевым [150, с. 323], А.А. Шишкова, сотрудничавшего ранее в «Московском вестнике» и «Атенее», М.Н. Загоскина, которого в начале 30-х годов связывали с Надеждиным дружеские отношения [См., например, записки Надеждина Загоскину: 62, 63], М.А. Дмитриева, относившегося к Надеждину с большим уважением («... Знакомство с ним было очень приятно, а умный и полный смысла и сведений разговор его был всегда занимателен», — пишет Дмитриев в воспоминаниях [39, ед. хр. 2, л. 72]), М.Г. Павлова, физика, профессора Московского университета, с которым Надеждин особенно тесно сблизается в 1834–1835 годах (7 февраля 1835 года Е.В. Сухово-Кобылина говорит о Павлове и И.Е. Дядьковском в письме к Надеждину: «Самые лучшие твои приятели» [87, л. 254 об.]).

С самых первых дней своего существования редакция «Телескопа» берет курс на установление контактов с петербургскими писателями, прежде всего писателями пушкинского круга. Надеждина и Погодина очень волновал вопрос о реакции литературного Петербурга, особенно Пушкина и Жуковского, на «Телескоп». В письме к Погодину в Петербург от 5 октября 1831 года Надеждин спрашивает: «Извести, что говорят о Телескопе! Чего требуют? Особенно повыспроси Пушкина и Жуковского» [140, с. 191]. Впрочем, и сам Погодин ранее в письмах, очевидно, выспрашивал А.В. Веневитинова об успехе «Телескопа» в Петербурге. «Телескоп хорош, — отвечает ему Веневитинов в марте 1831 года, — но еще не потеря в свете, не умеет франтить статьями. — Должно надеяться, что он со временем и это сумеет» [33, л. 5].

В начале 1831 года Надеждин обращается с письмами к ряду петербургских литераторов с предложением участвовать в «Телескопе». До нас дошло лишь одно из этих писем — к Ф.Н. Глинке. «Не имея чести лично быть Вам известным, — пишет Надеждин, — я позволяю себе ласкаться надеждою, что Вы, по любви Вашей к отечественному просвещению, не откажетесь почтить Вашим благосклонным вниманием труд, мной предпринятый. В царстве просвещения все братья, и падшие имеют нужду в снисхождении, привете и одобрении старших» [60]. Далее Надеждин просит у Глинки разрешения напечатать в «Телескопе» стихотворения, присланные для «Московского вестника». Можно предположить, что ана-

логичное письмо было послано Надеждиным и Жуковскому — иначе трудно будет объяснить неожиданную присылку последним в редакцию «Телескопа» своей новой баллады «Ленора», которая помещена в 10 номере журнала. Погодин 27 мая 1831 года записывает в дневнике: «Над. [еждин] сказыв[ал], что Жук[овский] прислал балладу; Счастлив». В записи от 30 мая читаем: «К Над[еждину] — Жук[овский] пишет: «Поблагод[арите] Пог[одина] за “Вас[ильев] веч[ер]»; рассказ жив и занимателен, и надобно, чтоб простой язык не делался низк[им] и неправ[ильным]». И наконец, в записи от 1 июня находим следующее: «Заходил к Языкову и прочел Ленору. — Навертываются выражения о восторге, о муз[ыке?]» [79, л. 52 об. — 53].

Из этих записей видно, что не позднее 27 мая Надеждин получил от Жуковского балладу с сопроводительным письмом, из которого нам известны лишь выписанные Погодиным комплименты в адрес его повести «Васильев вечер», опубликованной в «Телескопе». Естественно предположить, что это письмо было ответным шагом на какие-то попытки Надеждина сблизиться с Жуковским. Предположение Барсукова, что «Надеждину удалось привлечь к “Телескопу” и Жуковского» «вероятно чрез А. П. Елагину» [175, кн. 3, с. 268], ничем не подтверждено. В сохранившихся письмах Елагиной к Жуковскому за 1830–1831 годы Надеждин не упоминается, зато из них видно, что о новых балладах Елагина знает лишь понаслышке. «Вяземский сказывал мне, что Вы написали 11 новых баллад, отчего же я их не знаю?» — пишет она Жуковскому 7 мая 1831 года [40, л. 52 об.].

В этом же 1831 году и Пушкин посылает Надеждину свои антибулгаринские статьи, подписанные «Феофилакт Косичкин». Надеждин рассказывает о сотрудничестве Пушкина в «Телескопе» в письме к А. А. Краевскому: «В первый номер моего журнала он отдал своего заветного “Героя”, которого священная тайна должна была разрешиться только по его смерти. Впоследствии он же прислал ко мне статьи Косичкина, с собственноручными приписками. Я имею от него письма» [139, с. 310].

Надеждин в одном не точен: «Герой» попал в редакционный портфель «Телескопа» через Погодина, которому Пушкин прислал его в ноябре 1830 года [155, с. 121].

Несколько позже, в конце 1833 – начале 1834 года, Надеждин предпринимает попытки привлечь к участию в журнале В. Г. Теплякова. По неизвестным причинам этого сделать не удалось. Р. С. Стурдза, издательница одесского альманаха «Подарок бедным», пишет Теплякову в феврале-марте 1834 года: «Я узнала, вчера вечером, что в первых двух номерах Телескопа нет Песни Козака. Надеюсь, что Вы нам ее дадите...» [164, с. 20].

Публикации в «Телескопе» петербургских писателей лежат в русле тех попыток «навести журнальные мосты» между Москвой и Петербургом, которые предпринимались и московскими литераторами.

В этот период отношения между литературными Москвой и Петербургом становятся крайне напряженными; в сознании многих современников, Москва и Петербург — два полярных литературных мира. «Уж вовсе бы лучше ничего не писать, чем писать такие повести и поэмы, какие, например, пишутся в Москве; это род какого-то литературного

бесстыдства», — пишет петербуржец А.В. Никитенко В.С. Троицкому в августе 1831 года [69, л. 1]. В Москве, разумеется, придерживаются обратного мнения. «Москва — идея, Петербург — форма; здесь жизнь, там движение — явление жизни; здесь любовь и дружба, там истинное почтение, с которым не имею чести быть...», — пишет москвич Н.В. Станкевич Я.М. Неверову, а в одном из следующих писем переносит это противопоставление на столичные газеты «Северную пчелу» и «Молву» [163, с. 216, 219]. Понятно, что наиболее ярким проявлением оппозиции «московского и петербургского» была как раз журналистика столиц.

Назревала необходимость преодоления этой литературной разобщенности. Петербургские литераторы с интересом приглядывались к московской журналистике, к критикам Шевырева, Погодина, Киреевского, Надеждина; московские издатели, в том числе и Надеждин, стремились привлечь петербуржцев в свои журналы, «Надо завести между Москвой и СПб поболее точек соприкосновения», — пишет москвич Н.А. Мельгунов своему петербургскому корреспонденту В.Ф. Одоевскому [50, л. 15].

«Выход» на литературный Петербург явно планировался редакцией «Телескопа»; Надеждин стремился раздвинуть рамки журнала, привлекая иногородних литераторов, а заодно и предельно увеличить его аудиторию. Петербург в этих планах занимал первое место.

Однако начиная с 1833 года, когда журнал, по выражению Станкевича, «падает в общем мнении» [163, с. 572], и надежд на успех и внимание в Петербурге больше не остается, оказавшийся в изоляции издатель «Телескопа» замыкается в гордом «московцентризме» и начинает демонстративно подчеркивать «чисто-московскую» природу своего журнала (об этом подробнее в следующей главе).

С самого начала «Телескоп» задумывался как журнал-посредник между русской и европейской культурами, существенную часть которого должны были составлять переводы. Поэтому в обилии переводной продукции, которая порой просто-таки вытесняет русскую, не всегда можно видеть свидетельство небрежения, халатного отношения Надеждина к журналу. Идея «переводного журнала» в эти годы носится в воздухе: выше уже говорилось о том, что чисто переводной журнал замыслился в это время Мельгуновым. В 1825 году с аналогичной идеей выступил «Московский телеграф»: в № 1, в «Письме издателя к Н.Н.», читаем: «...Вместо того, чтобы, предположив издание из одного русского, наполнять его по большей части ученическою прозою и поэзиею, не лучше ли сделать рамы обширнее и передавать читателям не одно русское, но просто — все, что изящного, приятного и полезного найдется и в отечественной, и во всех древних и новых литературах?» [МТ, 1825, ч. I, с. 9].

Как известно, идея «переводного журнала» была подхвачена и «временной редакцией» «Телескопа» (Белинским и его друзьями). Станкевич пишет М.А. Бакунину 22 апреля 1835 года о «Телескопе»: «Мы намерены сделать его чисто переводным, за исключением библиографии...» [163, с. 572].

Переводы для «Телескопа» поставляли такие заметные его участники, как Мельгунов и Шевырев. Однако с самого начала вокруг журнала складывается круг сотрудников, занимающихся почти исключительно переводами и в силу этого неизбежно остающихся в тени. Небезынтересно, что

уже в 1831 году редакция стремится привлечь переводчиков из числа студентов Московского университета (Н. П. Огарев, И. Савинич и другие). М. Б. Чистяков в своих воспоминаниях о Надеждине рассказывает об обществе переводчиков «в числе, не знаю почему, сорока человек» [92, л. 67], которое было задумано студентами университета под непосредственным влиянием Надеждина и его лекций.

Чрезвычайно важное свидетельство, касающееся привлечения переводчиков в «Телескоп» из студенческой среды, имеется в письме О. С. Аксаковой Погодину, написанном летом 1831 года: «Тот переводчик, которого вы рекомендовали Надоумке, сам переводится по владимирской дороге. Не пишите к нему и о нем, я что-то боюсь — вчера Надоумко мне это сказал, и я спешу вас предупредить о том» [29, л. 6]. Несомненно, что в письме речь идет о каком-то из студентов, арестованных по делу Н. П. Сунгурова, возможно, Я. И. Костенецком или П. А. Антоновиче.

Первый год существования «Телескопа» — год его наибольшего успеха. «Пол.[ево]й упадет совершенно, Телескоп в славе», — пишет Погодин Шевыреву 11 мая 1831 года [81, л. 64]. Литераторы самых различных направлений с интересом следили за предприятием Надеждина. Возникновение «Телескопа» расценивалось как начало нового этапа в жизни московской журналистики. «Итак старые органы московской республики *Litteratum* уступили место новым, — пишет А. С. Хомяков Погодину. — Вдруг замолчали ее рассудок (М. В.), предрассудок (В. Е.) и безрассудство (Ат. и Га.). Я надеюсь, что Телескоп будет хорош; за это ручается имя издателя» [91, л. 1 об.]. (В скобках Хомяков перечислил прекращенные к 1831 году московские журналы — «Московский вестник», «Вестник Европы», «Атеней» и «Галатею». — *А. М.*)

«Имя издателя» действительно немало способствовало успеху журнала. За время своего сотрудничества в «Вестнике Европы» Надеждин завоевал колоссальную популярность. Участник «Телескопа» М. Б. Чистяков в своих воспоминаниях пишет: «...О Никодиме Надоумко говорили в целой Москве; его желали видеть, с ним желали познакомиться; одна дама с безымянным письмом даже прислала ему золотое перо, будто очарованная его остроумием» [92, л. 57].

Успех первых номеров был так велик, что Надеждин их переиздал (объявление о переиздании — в «Молве», 1831, № 10). О лавинообразном росте числа подписчиков можно судить по письмам Погодина Шевыреву. 26 февраля Погодин сообщает: «На Телескоп подписчиков 500»; 13 апреля: «Надеждина расходится 700 экз.»; 11 мая: «У Надеждина около 800 подписчиков» [149, с. 182, 184; 81, л. 64]. Баратынский в письме к Киреевскому в ноябре 1831 года пишет уже о «тысяче подписчиков» [104, с. 507].

Рост популярности «Телескопа» сопровождался падением интереса к «Московскому телеграфу», который в это время находился в запустении: в декабре 1831 года выходили его номера за ноябрь 1830 года. Представление о Полевом как об «аферисте» и «литераторе-торгаше» распространяется в эти годы даже в среде московского студенчества, о чем свидетельствуют воспоминания Я. И. Костенецкого [131, с. 231–232]; зато «Телескоп» в студенческой среде завоевал огромную популярность. М. В. Чистяков вспоминает: «Частью лекции Надеждина (Надеждин чи-

тал лекции в Университете с 1832 года. — *А.М.*), а частью новизна и занимательность статей в “Телескопе” сделали этот журнал любимым чтением между казеннокоштными студентами, жившими в самом здании университета. Нас было человек около четырехсот. Когда, бывало, кто-нибудь из товарищей из привилегированного студенческого трактира “Сучок”, находившегося прямо против университета, пришлет мальчика сказать: “Телескоп вышел”, мы так и хлынем в свой литературный клуб... Все статьи перечитывали с первой строки до последней и потом обсуживали, разбирали, спорили о тех или других идеях и даже иногда обращались за решением к Надеждину, выслушивали его как пророка, с почтительностью, хотя не всегда соглашались с ним, что опять было ядром споров и соображений. Таким образом, и в лекциях, и в журнале Надеждина “все в нас рождало споры и к размышлению влекло”» [92, л. 72].

Как видим, с первых лет существования журнала одним из главных его читателей — хотя, конечно, не подписчиков — было московское университетское студенчество.

Цензурная история «Телескопа», несмотря на все отчаянные попытки Надеждина придать ему вид благонамеренности, с самого первого номера складывается весьма тяжело. В начале 30-х годов московская цензура, запутавшаяся в многочисленных циркулярах начальства, отличалась невероятной трусливостью и ханжеством. Выразительную характеристику московской цензуры этой поры дал Погодин в письме Одоевскому: «В Москве ни журнала, ни книг никак издавать невозможно. Бестолковее нашей цензуры придумать ничего нельзя, и я не понимаю, как ее терпит попечитель и министр... <...> Наши цензоры люди, решительно не понимающие своего дела, и могут цензурировать только всеобщие письмовники и сонники» [148, с. 710].

На цензурную историю «Телескопа» большое влияние оказали враги журнала, такие как И.М. Снегирев, Н.И. Греч, Н.А. Полевой или Ф.В. Булгарин. Снегирев, считавший Надеждина «пройдохой и пролазом» [160, с. 562], действовал особенно решительно, мало разбираясь в средствах. Колоритный эпизод рассказывает О.С. Аксакова в письме Погодину от 7 июля 1831 года: «Фрол.[ов] сказывал, что он видел Снегирева на акте, который бранит всех, говорил, что у Аксак[ова] собирается шайка либералов, а когда П.Г. (т.е. Фролов. — *А.М.*) ему сказал: стало и я в том числе, я там всегда, он отвечал: нет, вы человек честный» [29, л. 8 об.]. Клевета Снегирева переросла в настоящий донос на журнал; в бумагах В.П. Барышникова, служившего чиновником особых поручений при московском генерал-губернаторе князе Д.В. Голицыне, сохранилась запись одного из этих доносов: «Снегирев рассказывал, что в Москве существуют два тайных общества; в одном из них начальником профессор Давыдов, в другом Аксаков» [126, с. 572].

Далее мы узнаем, что членами общества Давыдова являются «Павлов (Михаил. — *А.М.*), Надеждин, Погодин...» [125, с. 528].

«Общество Аксакова под видом любителей литературы; в нем участвуют Павлов, Надеждин и другие».

Снегирев замечает, что «в каждом обществе есть известный издатель журнала, и что каждое общество имеет в числе своих членов содержателя типографии, как то было и при заговоре 14 декабря...» [126, с. 528].

Как видим, Надеждин «зачислен» Снегиревым сразу в два тайных общества. Но и этого ему показалось мало: он пишет письмо отцу Надеждина, сообщая о «злодеяниях» сына. Погодин эмоционально описывает это событие в дневнике: «К Над.[еждину], который прочел письмо-донос мошенника Снегирева к его отцу. — Ну что же он писал обо мне во все концы? Ах bestия!» [79, л. 71].

На многие подвергшиеся неодобрению начальства статьи журнала внимание было обращено доносами. В этом были уверены и сами издатели «Телескопа». Вот что пишет С. Т. Аксаков, цензор первой книжки «Телескопа», А. Х. Бенкендорфу по поводу статьи Надеждина «Современное направление просвещения», вызвавшей нареkania московского обер-полицмейстера П. А. Муханова («Над.[еждина] звали к Мух[анову] за направление просвещения, — записывает Погодин 3 февраля [79, л. 45]. — Осмеливаюсь... утвердительно сказать, что подозреваю умысел в тех людях, которые первые злонамеренно перетолковали несколько отдельных выражений, чистых и невинных, и тем внушили подозрение местному начальству: ибо без сей цели мысль такая не могла родиться...» [253, с. 89–90].

Действительно, литературные противники «Телескопа» внимательно следили за публикациями журнала. 10 июня 1831 года Греч пишет московскому попечителю князю С. М. Голицыну жалобу на статью о романах Булгарина «П. И. Выжигин» и «Смерть И. Выжигина» [№ 9, ч. 3], жалоба доходит до царя, который 29 июля накладывает резолюцию: «Читал и нашел, что кроме глупой, скучной нелепицы ничего в сей статье нет...» [279, с. 324]. В результате достается Гречу: главное управление цензуры делает ему замечание «за резкий тон жалобы» [76]. Однако «охота» за просчетами Надеждина не прекращается. Снегирев 3 октября 1831 года пишет Анастасевичу: «...Видели ль вы в 15 № Телескопа пасквиль на Булгарина — худо закрытый и противный 70 § устава (согласно этому параграфу подвергается наказанию цензор, пропустивший пристрастный пасквиль и при этом знающий об умысле сочинителя. — А. М.). Кажется, наш министр строго следит за порядком, мудрено, что он не обратит внимания на выходки белоомутского богослова...» [160, с. 575–576].

Неизвестно, реализовал ли Снегирев свое наблюдение; зная его деятельный характер, можно предположить, что да. 2 июля 1831 года О. С. Аксакова пишет Погодину в деревню: «О Снегиреве ничего не слышу, но быть не может, чтоб этот подлец не действовал» [29, л. 4].

В деятельности Снегирева, этого наиболее неутомимого врага «Телескопа», как бы воплотилась реакция на «Телескоп» старой, «фамусовской» Москвы: его журнал воспринимался как очаг политического радикализма, рассадник западных идей и безбожия. Так или иначе, но «Телескоп» действительно получает репутацию неблагонамеренного журнала, несмотря на помещаемые в «Молве» верноподданнические стихи и еженедельные отчеты о благодеяниях государя, совершаемых им во время пребывания в Москве осенью 1831 года. Интересное сведение содержится в письме Е. А. Баратынского к И. В. Киреевскому, написанном из Казани в начале 1832 года: «В здешний университет пришла бумага от ми-

нистра просвещения, в которой рекомендуется иметь строгое смотрение за тем, чтобы студенты не читали ни “Телеграфа”, ни “Телескопа” как журналов, распространяющих вредные мысли. Говорят, что издание их прекращено» [105, с. 42–43].

Итак, в начале 1832 года отношение правительства к «Телескопу» окончательно установилось. 9 февраля Бенкендорф пишет министру народного просвещения князю К. А. Ливену: «Рассматривая журналы, издаваемые в Москве, я неоднократно имел случай заметить расположение издателей оных к идеям самого вредного либерализма. В сем отношении особенно обратили мое внимание журналы: “Телескоп” и “Телеграф”, издаваемые Надеждиным и Полевым. В журналах их часто помещаются статьи, писанные в духе весьма недобронамеренном, и которые, особенно при нынешних обстоятельствах, могут поселить вредные понятия в умах молодых людей...» [202, с. 267].

Обращает на себя внимание забота «об умах молодых людей»: можно предположить, что письмо Бенкендорфа непосредственным образом связано с циркуляром, о котором сообщает Баратынский. Принимаемые правительством меры по ограждению «Телескопа» от главного его читателя — студенческой молодежи — служат косвенным подтверждением популярности журнала в студенческой среде.

Серьезная неприятность ждала Надеждина в июне 1832 года. Речь идет о рецензии на «Статистическую записку о Москве» Андросова, помещенную в 7 части «Телескопа» с подписью *N. N.* Рецензия была высмеяна в «Московском телеграфе» [МТ, 1832, ч. 44, «Камер-обскура», ч. 6, с. 108–113], а соответствующий номер «Телеграфа» послан кем-то из недоброжелателей самому Уварову. 29 июня С. Т. Аксаков сообщает в письме Погодину: «Цветаеву был строгий выговор от министра, в полном присутствии, через Голохвастова... с угрозою, что если что-нибудь подобное еще повторится, то он будет отставлен: ибо и за сие следовало бы его отставить. Выговор был за статью об Андросовой статистич.[еской] записке, именно за слова, что наша Академия пишет и читает на французском и немецком языках. Теперь Цветаев в страхе: ибо статья об Академических наградах ввиду; как слышно, Голохвастов призывал Надоумку и весьма радушно уговаривал быть осторожнее. Впрочем, об издателе и сочинителе в бумаге ничего нет» [25, л.6 об. –7].

Как видим, Надеждин в деле о рецензии на книгу Андросова не пострадал. Однако предчувствия Цветаева оправдались: статья Мельгунова «О первой раздаче демидовских наград Санкт-петербургской академией наук», помещенная в следующем, восьмом номере журнала, тоже вызывает неодобрение властей, и на этот раз Надеждин оказывается в центре внимания. Максимович пишет в воспоминаниях: «...Президент Академии (С. С. Уваров. — *А. М.*) был тогда весьма недоволен на издателя Телескопа за помещение безыменной статьи “О первой раздаче демидовских наград”...» [133, с. 226–227].

Очевидно, именно с этого инцидента складывается отрицательное отношение Уварова к Надеждину, сыгравшее не последнюю роль в судьбе журнала. «...Ты журналист, а Уваров и так тебя не любит», — пишет Надеждину Е. В. Сухово-Кобылина 7 февраля 1835 года [87, л. 254]. В сен-

тябре 1832 года Уваров является на заседание московского цензурного комитета и обрушивается с угрозами на московские журналы. О причине этой «демонстрации» мы узнаем из письма самого Уварова: «Тому и другому из сих журналистов изъяснил я, что пора прекратить им не только дерзкое суждение о предметах, лежащих вне их круга, но также и облагородить их издания, положив конец ругательным критикам и дерзким личностям...» [176, кн. 4, с. 99].

Выступление Уварова прежде всего подрезало крылья энергичной кампании, которую «Телескоп» вел против Полевого и Булгарина. К. А. Ливен на письмо Загоскина, в котором последний жалуется, что московский цензурный комитет не пропустил его антикритику на статью Полевого, отвечает: «Надо полагать, что в сделанном вам членами московского цензурного комитета отзыве вышло какое-нибудь недоразумение; ибо комитету сему поставлено в обязанность вообще не пропускать критик, в коих заключаются личности...» [46].

Именно на конец 1832 года приходится запреты двух статей, которые, по замыслу редакции «Телескопа», должны были сыграть принципиальную роль в журнально-литературной борьбе. С 8 по 19 декабря в главном управлении цензуры рассматривается дело «О запрещении для журнала “Телескоп”, № 15, статьи Надеждина о русских романах, за резкий полемический тон» [71]. Статья, вероятно, подытоживала все сказанное в «Телескопе» и «Молве» о Булгарине и его эпигонах. 14 ноября того же года подвергается запрету и статья С. Т. Аксакова, направленная против Н. Полевого. Цензор Н. Лазарев по этому поводу пишет Аксакову: «Присланную вами, почтеннейший Сергей Тимофеевич, статью для “Молвы” просмотрел, и, по моему разумению, нахожу оную более жалобною на Полевого, нежели критикою, почему и не решаюсь оную пропустить» [45].

Из этого письма видно, как изменились к концу 1832 года цензурные условия по сравнению с относительной свободой 1831 года.

В 1833 год «Телескоп» вступал в сильно измененном виде. Объявление Надеждина о выходе журнала в 1833 году гласит: «Критическая часть “Телескопа”, отдав все библиографические подробности “Молве”, предоставит себе общие обозрения современного просвещения по всем отраслям наук и искусств. В них известия, сообщаемые “Молвой”, будут возводиться под один совокупный взгляд. <...> Издатель значительно умножил число выписываемых им иностранных газет и журналов» [Т, 1832, ч. 11, с. 557].

За этой внешне соблазнительной рекламой стоит, в сущности, лишь сообщение о том, что «Телескоп» становится в большей чем прежде степени переводным журналом. Действительно, с 1833 года количество оригинальных статей, в том числе и статей самого Надеждина, в «Телескопе» заметно сокращается. Сам Надеждин позднее признавался: «С 1833 года ревность моя в издании журнала ослабела» [222, с. 433]. Все это сразу же было замечено читателями. Именно к началу 1833 года относятся первые проявления недовольства «Телескопом» той группы московских литераторов, которые потом образуют редакцию «Московского наблюдателя». Андросов 20 января 1833 года так характеризует московскую литературную ситуацию в письме Краевскому: «...Тишина погребальная. <...> Надеждин кутается

в журнальную мантию, хотя шьет и не сам, отдает по большей части в люди. В последних №№ есть вещи замечательные. Сам пишет мало» [31, л. 6].

Нужно заметить, что «леность» Надеждина начинает обсуждаться членами редакции уже с лета 1831 года. Уже тогда Погодин упрекает Надеждина в нерадении о благе журнала. Косвенный отголосок этих упреков звучит в письме О.С. Аксаковой от 24 июля 1831 года Погодину в деревню: «Надоумко даже мне досаждает своей ленью» [29, л. 1 об.]. Позднее, в 1832 году, этот вопрос постоянно обсуждается с Аксаковым. Так, 24 октября Погодин записывает в дневнике: «К Акс.[акову] — О лениности Надоумки» [79, л. 88 об.]. Аксаков разделяет точку зрения Погодина. 29 июля 1832 года он пишет Погодину в деревню: «Надоумку стану понукать; но ведь он упрям. Книжки же выдавать в 7 листов, по-моему, не годится. Менее 8,5 не должно» [25, л. 6 об.]. М.М. Карниолин-Пинский в письме Аксакову от 7 марта 1832 года, видимо, вторя бытующему в кружке Аксакова мнению, называет Надеждина «трутнем» [43, л. 1].

Летом 1831 года Погодин, очевидно, шлет Надеждину из деревни грозные письма, содержащие всяческие «понукания». Из дошедших до нас ответов Надеждина видно, что последний явно хочет избавиться от навязчивой опеки: издавать журнал он намерен по-своему, а не под диктовку друзей. Показательно письмо от 1 июля 1831 года: «Мне очень приятно твое уверение в нежном попечении о благе Телескопа. <...> Ты напрасно, однако, слишком беспокоился на счет его. Горячности излишней к нему никогда у нас не было, и сколько было, столько и осталось. <...> Что ж делать, что бог не дал мне такой борзой ревности, как тебе. У тебя всякое дело кипит, а у нашего брата еле-еле варится» [140, с. 188].

Надеждин — журнальный деятель совсем другого типа, нежели Погодин, и это прекрасно доказывает процитированное выше письмо. Погодин сохранил «юношеский запал» времен «Московского вестника»; у Надеждина же на первом месте трезвый расчет, холодность предпринимателя. В этом смысле он, как представитель определенного типа издателя, ближе уже к Краевскому, чем к Погодину. Этим объясняется и расколовший редакцию конфликт на почве «лености» Надеждина. «Леность» выразилась в определенном расчете: Надеждин сократил немного — настолько, чтобы не вызвать неудовольствия читателей, — объем книжек и, обзаведшись достаточно большим количеством переводчиков и других сотрудников, отчасти отстранился от работы в качестве автора журнала. Он стал «издателем» и «редактором» в собственном смысле слова.

Но именно это и привело к тому, что журнал в значительной мере потерял живость и остроту, стал переводным явно в излишней степени, что и вызвало рост недовольства читателей (о чем речь пойдет ниже).

Надеждин в этот период сильно нуждается в сотрудниках, которые могли бы выполнять черновую работу. Об этом свидетельствует его попытка нанять в качестве корректора Ю.И. Венелина, столь возмущившая последнего [176, кн. 4, с. 167–168]. Не случайно именно с 1833 года Надеждин привлекает к участию в журнале все больше студенческой молодежи. «В половине великого поста» (т.е. в конце февраля – начале марта) Надеждин познакомился с Белинским [244, с. 55], а в марте Белинский уже сотрудничает в «Молве». Но помимо Белинского, Надеждин привле-

кает в журнал и других студентов. С октября 1832 года начинает сотрудничать в «Молве», а затем и в «Телескопе» В. С. Межевич [См.: М, 1832, № 64], с декабря 1832 года печатается в «Телескопе» В. И. Красов [См.: Т, 1832, ч. 11, с. 309]. В качестве переводчиков выступают также П. Я. Петров, И. В. Селиванов, Н. Коноплев.

Из прежних сотрудников, продолжающих к 1833 году работу в «Телескопе» и «Молве», следует отметить Д. П. Ознобишина, М. А. Дмитриева, В. П. Андросова, С. П. Шевырева.

Именно к этому периоду относится и временное сближение с «Телескопом» И. В. Киреевского, происходившее при участии С. Т. Аксакова. В недатированном письме Киреевскому Аксаков пишет: «Статью вашу уже два раза я требовал: вероятно сегодня получится корректура. Я надеюсь, что к субботе будет готово окончание вашей статьи для 4 №. Вы обещали о Бальзаке...» [22]. Очевидно, что речь идет о статье Киреевского «Стихотворения Языкова», напечатанной в 3 и 4 номерах «Телескопа» за 1834 год. Однако перспектива долгосрочного сотрудничества, намеченная в письме Аксакова, по каким-то причинам не была реализована.

Необходимо сказать о людях, которые остались в тени по той причине, что имя их редко появлялось на страницах журнала или не появлялось вовсе. Первое место здесь по праву принадлежит адъюнкту московского университета Ф. Л. Морошкину. Он является автором нескольких публикаций в «Телескопе», но этим его роль в издании не ограничилась. 28 августа 1834 года Е. В. Сухово-Кобылина в своем дневнике говорит о Морошкине как о «теперешнем редакторе» «Телескопа» [86, тетр. 2, л. 15]. В самом деле, на протяжении значительной части 1834 года, а возможно и далее, Морошкин был фактическим редактором журнала. Это видно из материалов того же дневника Е. В. Сухово-Кобылиной. Так, 22 августа 1834 года она записывает: «Вдруг приносят от Федора Лукича ко мне корректуру, которую должно сверить с французским...» [86, тетр. 2, л. 8 об.]. Вот запись от 25 августа: «...Вечером я читала миленькую повесть Густава Друино [нрзб], которую, кажется, я видела назначенной для Телескопа на расписном листе, который у Федора. <...> Голос моей маленькой девочки прервал мой сон; она требовала от имени Федора объяснения картинки для Молвы» [86, тетр. 2, л. 11]. Запись от 8 сентября: «Федор был у Голохвастова; сейчас от него; об Молве дело; статью не пропускают» [86, тетр. 2, л. 26].

Из этих отрывочных и, конечно же, неполных сведений все же видно, как многообразны были обязанности Морошкина: он отбирал статьи для перевода, раздавал их переводчикам, занимался «Молвой»: к тому же улаживал цензурные трудности.

Иначе обстояло дело с другим «незаметным» сотрудником «Телескопа», пожалуй, самым незаметным: ведь имя его ни разу, даже в виде псевдонима или криптонима, не появлялось на страницах журнала. Мы говорим о Елизавете Васильевне Сухово-Кобылиной, возлюбленной Надеждина. Ее дневник и письма к Надеждину свидетельствуют об очень значительной работе в «Телескопе». Часть этих записей мы уже цитировали: из них видно, что Елизавета Васильевна делала для журнала переводы, сверяла чужие переводы с подлинниками, писала для «Молвы» объясне-

ния к картинкам. Следует, однако, по другим записям уточнить масштабы этой работы. Так, 19 августа 1834 года она записывает: «...Велено мне... переводить “Молочницу”» [85, тетр. 2, л. 6]. Речь идет об анонимной повести «Погребение молочницы» из *Revue de Paris*, помещенной в 23 части «Телескопа» за 1834 год (цензурное разрешение — 14 сентября). Как видим, темпы работы Сухово-Кобылиной были весьма значительными. 22 августа Елизавета Васильевна записывает по поводу принесенной от Морошкина корректуры для правки: «Надобно сказать, что уже это не в первый раз мне доводится поправлять, чем я очень горжусь в самом деле. Федор говорит, что я хорошо поправляю» [86, тетр. 2, л. 8 об.].

Более поздние записи показывают, что Сухово-Кобылиной еще не раз приходилось заниматься корректурой. Так, 7 сентября она записывает: «...В постели поправила я корректуру: Сын Паши, не знаю чей перевод, но очень хороший, не Белинскому чета» [86, тетр. 2, л. 25]. Занятие это было постоянным, Елизавета Васильевна упоминает о нем как о привычном: «Я нынче встала рано и сей час читать корректурные чернила...» [86, тетр. 2, л. 46 об.].

Последняя запись в дневнике, свидетельствующая о работе Сухово-Кобылиной над корректурами, — от 5 февраля 1835 года [86, тетр. 3, л. 29]. Но еще в апреле 1835 года она продолжает заниматься переводами: «вчера переводила все твое» [86, тетр. 4, л. 32]. По всей вероятности, весной 1835 года Сухово-Кобылина работала под руководством Белинского, о чем свидетельствует такая запись: «Об Белинском, который мучит меня и днем и ночью, я и слушать не хочу» [86, тетр. 4, л. 41].

По записям в дневнике и хранящимся в рукописном отделе ГИБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина рукописям переводов Сухово-Кобылиной нами атрибутированы многие ее переводы. Как видим, даже дошедшие до нас материалы — а они безусловно не полны — свидетельствуют об огромном вкладе Е.В. Сухово-Кобылиной в издание журнала. По всей вероятности, в переводческой работе участвовала и ее сестра Евдокия — «Душенька», как звали ее в семье. Так, 4 июня 1835 года Е.В. Сухово-Кобылина пишет Надеждину: «...Я тебя ревновала за переводы с Душенькой» [87, л. 283].

В период 1833 – первой половины 1835 года происходят существенные сдвиги в восприятии «Телескопа» публикой. Выразителем мнения большинства московских литераторов является В.П. Андросов, который в своих письмах часто упоминает «Телескоп». Скептическое отношение к журналу ощутимо уже в письме к Погодину, написанном весной 1834 года, по поводу опубликования в «Телескопе» повести Андросова «Случай, который может повториться»: «Телескоп меня пожрал, не сделавшись сам тучнее» [32, л. 3]. Еще яснее эта скептическая позиция, соответствующая мнению большинства, выражена в письме А.А. Краевскому: «Что у нас? Засуха конечная. Телескоп заржавел, кажется, невозвратно. Издатель нисколько не заботится и журнал наполняется бог весть как и чем. Пишущая молодежь с досадою почесывает руки и кусает перья: некуда деться, если бы кто и написал что-нибудь. Все требуют журнала...» [31, л. 17 об. – 18]. Письмо Краевскому от 14 декабря дополняет эту картину: «Мы, московские, в последнее время, как бедные Макары, осме-

иваемые, часто обижаемые Вашими петербургскими критиками, не имели приветной страницы, где бы могли голову преклонить и подать свое мнение. Не говорю уже о том, что некуда было кинуться с своим трудом, всякому дорогим» [31, л. 20 – 20 об.].

Ситуация, обрисованная письмами Андросова, кажется парадоксальной: с одной стороны, «Телескоп» «наполняется бог весть чем» и, следовательно, испытывает голод, недостаток продукции, с другой стороны, «некуда кинуться со своим трудом». Казалось бы, чего проще: соединить неприкаемые труды и журнал, которому этих трудов, видимо, как раз не хватает. Прояснение этой загадки находим в другом письме Андросова — на этот раз Максимовичу. Письмо написано в конце 1834 года по поводу организации «Московского наблюдателя»: «Иметь свой журнал, свое мнение, свою литературную совесть было для нас крайне ощутительно. Мы доходили до того, наконец, что не находили ни привету, ни суда, ни расправы в наших журналах. <...> ...не говоря уже о направлении духа и смысла критик “Библиотеки” и суждений “Молвы”, в которой Н.И. (Надеждин. — А.М.) позволил хозяйничать студентам и раблепному уничижению: эта амальгама такую произвела гадость, что всех отогнала от него» [100, с. 275–276].

Нам представляется, что в этом письме Андросов коснулся истинной причины охлаждения московских литераторов к «Телескопу». Журнал постепенно переставал быть органом, так сказать, «профессиональной» литературы, отчуждался он и от московской «литературной аристократии», зато все в большей степени становился журналом студенческим, замыкаясь на студенческий круг авторов и студенческую аудиторию. Разумеется, это не могло не привести к разрыву с тем писательским кругом, который с 1835 года образует редакцию «Московского наблюдателя».

В начале 1833 года, 21 января, Погодин «отказывается» от «Телескопа», о чем свидетельствует запись в дневнике: «Отказ.[ался] от Над. [еждина]. — Рассердился за такое невежество, чтоб не сказать больше, и отказался от Телескопа. — Черт с ним, если не чувствует» [79, л. 92 об.]. Эта ссора, причина которой не ясна, подвела итог долго накапливавшимся расхождениям между друзьями. Правда, скоро наступило формальное примирение, но в «Телескопе» Погодин после этого уже не играл значительной роли. Очевидно, что господство «студентов» в журнале было далеко не последней из причин, окончательно отвративших Погодина от «Телескопа». Белинский в «Молве» [М, 1835, № 36] резко отозвался об учебнике Погодина «Начертание русской истории для училищ». Это испортило доселе доброжелательные отношения Погодина и Белинского.

Итак, с 1833 года в «Телескопе» начинается размежевание сил, приведшее в конце концов к уходу из редакции большинства сотрудничавших в журнале литераторов старшего — по сравнению со студенческой молодежью — поколения. Это произошло, разумеется, не мгновенно: Мельгунов, например, эпизодически печатался в «Телескопе» даже в 1835 году.

Немаловажной причиной расхождения стало сложившееся к весне 1833 года расхожее мнение о непривлекательном этическом облике Надеждина-критика: литераторы круга будущего «Московского наблюдателя»

стали видеть в нем лукавого софиста, играющего двусмысленностями. Впервые это мнение было открыто высказано Н. Ф. Павловым в статье «Письмо к г. П.Щ.» [М, 1833, № 55, 61], а затем развивалось в «Московском наблюдателе» (подробней об этом речь идет в приложении № 1).

Для писателей пушкинского круга «Телескоп» в этот период его существования уже не имел никакого интереса. Вяземский в письме к И. И. Дмитриеву от 9 декабря 1836 года, т.е. уже после «героической» кончины журнала, все же недвусмысленно называет его «лакейской» [12, с. 652]. Любопытно, что участие в «Телескопе» И. В. Киреевского вызывает у Языкова искреннее недоумение. 27 февраля 1834 года он пишет Максимовичу: «Здесь говорят, что статью о моих стихотворениях, напечатанную в Телескопе, писал И. Киреевский. Скажите мне, так это, если так, — то почему в Телескопе?» [96, л. 19].

С началом издания в Петербурге «Библиотеки для чтения» «Телескоп» начинает вести против нее настоящую журнальную войну. «Читали ли Вы библиотеку, т.е. сердиты ли Вы на поляков Сенковского, Булгарина и Греча... — пишет 16 февраля 1834 года Максимович Языкову. — Против него восстали наши...» [49, л. 19 об.]. Речь идет, конечно, о начале «Телескопом» походе против «Библиотеки». Однако борьба журнала с «Библиотекой» нисколько не способствовала успеху «Телескопа» у публики: «Телескоп» не мог сравниться с «Библиотекой» в популярности. Очень любопытно в этом отношении письмо Н. А. Мельгунова В. Ф. Одоевскому от 25 октября 1834 года, где речь идет о перспективе издания «Московского наблюдателя». Мельгунов пишет: «Менее 1000 подписчиков быть не может, ибо Ширияев отказался издавать журнал, след.[овательно] соперничать с нами будет одна библиотека» [50, л. 17]. Как видим, «Телескоп» будущими сотрудниками «Наблюдателя» даже не берется в расчет: факт показательный для истории восприятия журнала читательской массой.

Кризис журнала зашел настолько далеко, что с конца 1834 года Надеждин начинает им тяготиться и подумывает об оставлении редакторского места. В конце года он пытается продать журнал группе литераторов, собирающихся издавать «Московский наблюдатель». Мельгунов пишет об этом Погодину: «Надеждин предлагает продать свой Телескоп и быть ответственным редактором с тем, чтоб читать последнюю корректуру. Как ты думаешь? Это, по-моему, последнее средство» [51, л. 1].

В марте 1835 года Надеждин, занятый хлопотами по увольнению из университета и романом с Е. В. Сухово-Кобылиной, решает прекратить журнал. 14 марта С. Т. Аксаков пишет ему: «Ив. Киреев.[ский] сделал мне предложение, чтоб отнюдь твоего журнала не прекращать, а передать, испрося дозволение, кому-нибудь другому. От себя, разумеется, я отклонил. Погодин то же думает...» [230, с. 185].

Сомнения продолжают преследовать Надеждина до ноября 1835 года, и лишь 7 ноября он пишет Аксакову, возвращаясь из заграничного путешествия: «Если мне оставаться в Москве — то я думаю остаться пока при журнале... И потому надо спасать его... Пусть Погодин объявит попечителю, что я еду назад и намерен продолжить свои издания...» [59, л. 22 об.].

Трудной была в 1833–1835 гг. и цензурная судьба журнала. Несмотря на осторожность Надеждина, закрепившуюся за «Телескопом» репута-

цию вольнодумного журнала поколебать не удастся. Из дневника Снегирева узнаем, что к весне 1834 года «Телескоп» вызывает недовольство московского духовенства, нашедшего в нем «много безбожного, неприличного и противного духу правления» [159, с. 163].

16 марта 1834 года Уваров на заседании Московского цензурного комитета ставит в вину Надеждину перевод статьи «Влияние Валтера-Скотта на богатство, нравственность и счастье современного общества» (Т, 1833, ч. 17). В статье утверждалось, что романами В. Скотта «ниспровергнута или по крайней мере ослаблена пагубная преграда, разделявшая класс богатых от класса бедных». «Где всеобщее равенство высказано с полнейшей уверенностью и с такою ясностью, как в романах В. Скотта...?» — восклицал автор статьи [Т, 1833, ч. 17, с. 228, 222]. Уваров обвинил Надеждину в выпаде «против высшего дворянства» [240, с. 250]. Очевидно, что апологетическая статья Ф. Л. Морошкина «Исторические разыскания о дворянском сословии» (Т, 1835, ч. 25) была прямым следствием этого обвинения. 20 октября 1834 года Надеждин делает очень смелый контр-ход; он посещает министра. Погодин по этому поводу записывает в дневнике: «Над.[еждин] был у Мин.[истра], и без памяти от него. — Я не ожидал столько добра от Уварова, ст.[олько] здравого смысла и готовности на все благое» [79, л. 119 об.].

Погодин некоторое время тоже испытывал иллюзии на счет Уварова. 21 мая 1835 года он записывает в дневнике: «При всех своих недост.[атках], это до сих пор лучш.[ий] мин.[истр] просвещения» [79, л. 137]. Однако иллюзии быстро рассеиваются. 16–17 апреля 1836 года Погодин делает такую запись: «Ужасное известие о связи Уварова с Сенковским, Булгариным, и проч., и об их союзных действиях. — Вот вам и благодетель просвещения! Он же и жандарм» [79, л. 134 об.].

Тактика Уварова в отношении «Телескопа» была двуличной: ему удастся убедить Надеждину в своем рдении о благе просвещения, не ослабляя при этом цензурных преследований журнала. Цензурные трудности живо отражены в записях Е. В. Сухова-Кобылиной. Так, из записи от 8 сентября 1834 года видно, что Морошкин хлопочет о какой-то статье для «Молвы», которую «не пропускают» [86, тетр. 2, л. 26]. Вот запись от 19 ноября: «Ему (Надеждину. — А. М.) все неприятности. — Телескоп исчерчен этим подлецом Голиц.[ыным] будто бы возмутительные статьи. Самарин предрекает ему несчастия...» [86, тетр. 3, л. 13]. Эта запись показывает всю безуспешность надеждинской тактики «ублажения» начальства: ведь московскому попечителю князю Д. В. Голицыну в «Молве» не раз пелись дифирамбы [См., например, статью «Музыкальный вечер у князя Д. В. Голицына»: М, 1831, № 47, с. 324; стихотворение «Кн. Д. В. Голицыну»: М, 1833, № 45].

8 июня 1835 года Надеждин выезжает из Москвы в заграничное путешествие, заведывание редакцией передается Белинскому. Однако еще 22 апреля 1835 года Надеждин писал Е. В. Сухова-Кобылиной: «Дома ничего не делаю — не могу делать. Журналом моим занимаются молодые люди, вышедшие недавно из университета: Станкевич, Ефремов, Ключников и другие... Они будут продолжать его и без меня...» [67, л. 45 об.]. Таким образом, провести четкую грань между периодами редактуры Бе-

линского и Надеждина невозможно; к тому же надо учесть, что какое-то время журналом занимался в основном Морошкин.

Однако именно с июня 1835 года «временная редакция» берется за фундаментальную перестройку журнала в соответствии со своими требованиями. Именно поэтому можно говорить о 6-й книжке «Телескопа» как о начале нового периода в существовании журнала.

За время отсутствия Надеждина Белинский успел выпустить 8 книжек: с 6 по 13 [См.: 256, с. 185]. Однако с приездом Надеждина влияние кружка Станкевича и Белинского на журнал нисколько не уменьшается: основу «Телескопа» по-прежнему составляют статьи и заметки Белинского, переводы Кетчера, печатаются в нем К. С. Аксаков, М. А. Бакунин, В. И. Красов — одним словом, облик журнала с возвращением Надеждина практически не меняется. Сам Надеждин в этот период заявляет о своей солидарности с «безбородыми Шеллингами», подхватывает некоторые высказывания Белинского (об этом речь пойдет ниже). Поэтому не представляется целесообразным говорить о первой половине 1836 года (до запрещения журнала) как об особом, отдельном периоде.

Несомненное оживление, которое переживает в это время журнал, во многом объясняется притоком новых сотрудников, среди которых можно назвать М. А. Бакунина, К. С. Аксакова, Н. Х. Кетчера, А. В. Кольцова, П. Н. Кудрявцева, И. И. Панаева, И. В. Селиванова. Не следует считать, что все они были привлечены Белинским и его кружком при индифферентном отношении Надеждина. Известно, что теплая дружба связывала Надеждина с К. С. Аксаковым — одно из поздних писем К. Аксакова Надеждину заканчивается словами: «Вас любящий от всей души старинный собеседник и сомечтатель» [20]. Понятно, что Надеждин мог только приветствовать участие Аксакова в «Телескопе». Весьма близкие отношения связывали Надеждина и с Кетчером. 2 ноября 1843 года Надеждин пишет Аксакову о своей встрече с Кетчером на юге: «Судьбе угодно было меня с ним свести, “чтоб всех знакомых перечесть!” <...> Кетчер славный малый» [58].

Из воспоминаний И. В. Селиванова о Надеждине видно, что Белинский, Селиванов, Н. С. Селивановский и Кетчер принимали весьма деятельное участие в журнале Надеждина: «...Николая Кетчера..., Белинского, которому в последствии, когда Надеждин уехал за границу, он и передал издание “Телескопа”, Селивановского, у которого в типографии печатался “Телескоп”, и меня... переводившего с французского статьи для “Телескопа” — он всех поставил на ноги» [85, л. 4 об.].

Таким образом, «временную редакцию» «Телескопа» ни в коем случае не следует противопоставлять Надеждину-редактору: переход к новому периоду существования журнала был вполне естественным и органичным; новая редакция «Телескопа» в значительной степени состояла из людей ближайшего окружения Надеждина.

О задачах, которые ставили перед собой новые издатели «Телескопа», можно судить по двум письмам Станкевича. «Надеждин, отъезжая за границу, отдает нам “Телескоп”, — пишет он Неверову 22 апреля 1835 года, — постараемся сделать из него полезный журнал, хотя для иногородних. По крайней мере, будет отпор “Библиотеке” и странным критикам Шевырева! Как он мелочен стал!» [163, с. 319]. Второе пись-

мо — Бакунину: «Мы намерены сделать его (журнал. — *А.М.*) чисто переводным, за исключением библиографии...» [163, с. 572].

Намеченная в этих письмах программа продолжает надеждинскую линию: идея переводного журнала, как уже отмечалось, была в эти годы очень популярна и практически уже давно осуществлялась тем же «Телескопом»; борьба с «Библиотекой» велась Надеждиным уже с самого начала 1834 года [статья «Письмо из Сан-Виардо. Проект общества книжной промышленности»: М, 1834, № 7], а полемика с «Московским наблюдателем» была им продолжена в 1836 году, по возвращении из-за границы.

Передача «Телескопа» в руки Белинского и его друзей была неожиданностью для литературных противников Надеждина: литераторы «Московского наблюдателя», уже немало сетовавшие на засилье «студентов» в «Телескопе», такого радикального шага все же не ожидали. Так, В. П. Андросов в июне 1835 года пишет Краевскому: «Надеждин поехал к Вам: он выходит в отставку и едет за границу. Телескоп до времени поступает в распоряжение Аксакова» [99, с. 100].

Из дальнейших писем Андросова видно, с каким злорадным интересом следят сотрудники «Наблюдателя» за «выходками студентов». «Читал ли Гоголь отзыв об нем в Телескопе? Что он на него скажет?» [31, л. 48 об.] — пишет Андросов Краевскому 21 октября 1835 года. «Надеждина ждут на днях: что-то он запоеет?» — вопрошает он в письме, написанном в самом конце 1835 года [31, л. 72 об.]. Андросов, как и другие «светские» московские литераторы, группирующиеся вокруг «Наблюдателя», с нетерпением ждет от Надеждина негативной реакции на сложившееся в «Телескопе» положение: он ждет, что Надеждин раскается в необдуманной передаче редакции «студентам», успевшим за время его отсутствия перевернуть всю иерархию литературных ценностей и, по словам Н. С. Селивановского о Белинском, «со всеми переругаться» [127, с. 10]. Но реакция Надеждина была неожиданной и скандальной: в «Европеизме и народности, в отношении к русской словесности» Надеждин не только взял «безбородых Шеллингов» под свою защиту, но и громко заявил о своей полной солидарности с ними. Этого вызова «московский литературный свет» не мог простить редактору «Телескопа»; и тем самым судьба журнала была предрешена.

Безусловно, «Телескоп» последнего периода существования привлекает читательское внимание в большей степени, чем в 1833–1834 гг. Однако интерес этот скрывал за собой чаще всего негативную реакцию, как в случае с литераторами «Московского наблюдателя». Отношения Надеждина с московскими писателями начинают портиться: так, Загоскин, после появления в «Телескопе» отрицательной рецензии на «Недовольных» (Т, 1835, ч. 28), резко меняет отношение к Надеждину, которое прежде было дружеским. О. С. Аксакова пишет в письме к мужу от 3 февраля 1836 года о Загоскине: «...Он так добр, что начавши бить Полевого, кинулся его обнимать; но между тем этот добрый человек так бранит Ник.[олая] Ив.[ановича], что может ему и вреда сделать по некоторым отношениям...» [28, л. 27 об.].

Вместе с тем Загоскин именно теперь становится особенно внимательным читателем «Телескопа», направляя свой пыл на выискивание

в его тексте различных промахов. И. М. Снегирев в дневнике рассказывает о найденных Загоскиным ошибках в «Телескопе», которые, по мнению последнего, произошли «от опрометчивости и заносчивости Надеждина, который то почитает ложным и несбыточным, чего не знает» [159, с. 218].

Даже такой доброжелательный читатель, как И. И. Лажечников, весьма иронически отнесся к открывающей 6-й год журнала статье «Европеизм и народность...», осудив содержащийся в ней «панегирик кулаку» [109, с. 180], а в целом к возможности издания «Телескопа» в 1836 году относился скептически: «Не думаю, чтобы на него были подписчики в будущем году: он так тянулся полгода, что не дадут себя более в обман» [109, с. 178].

Тем не менее, в 1836 году Надеждин взялся за журнал очень энергично, выдавая одновременно и книжки за текущий год, и опоздавшие книжки за 1835 год. Намечается, казалось бы, подъем журнала, что отмечено и читательской реакцией. Даже Н. М. Языков, относившийся всегда к Надеждину с предубеждением, пишет 23 апреля 1836 года Погодину: «Поклонись от меня Надеждину: я читаю всласть “Телескоп” его, желаю ему во всем благого поспешения!» [170, с. 358]. Лажечников, жалея о задержке третьей книжки за 1836 год, сообщает Белинскому: «А первые две книжки, за исключением кулака, обещали так много!» [109, с. 181].

Несмотря на некоторое оживление интереса к «Телескопу» в последний год его издания и принятые Надеждиным меры, журнал находился в положении кризиса. «Журнал твой плохо идет, говорят», — пишет Надеждину в июне 1836 года Е. В. Сухово-Кобылина [87, л. 409]. Интересно, что сам Надеждин прекрасно отдавал себе отчет в причинах упадка интереса к «Телескопу»: главная объективная причина виделась ему в том, что центр журналистики переместился в Петербург, эпоха московской журналистики прошла. Подобный ход мыслей обнаруживает относящийся к 1840-м годам план неосуществленной статьи о русской литературе. В этом плане есть такие пункты: «3. Состояние русской литературы с царствования Александра. Москва, средоточие литературной деятельности. Незначительность Петербурга. <...> Библиотека для Чтения. Литературное падение Москвы. Журналистика петербургская с 1834 года» [57, л. 15].

Эти записи свидетельствуют об исключительной дальновидности Надеждина: действительно, упадок «Телескопа» был одним из моментов общего процесса перемещения центра русской журналистики из Москвы Петербург.

Запрещение «Телескопа» за публикацию философического письма П. Я. Чаадаева было закономерным итогом его сложных отношений как с цензурой, так и с московским «литературным светом», давно уже лившем Надеждина на каждом промахе.

Прологом к истории с письмом Чаадаева стал строгий выговор А. В. Болдыреву, цензору «Телескопа», объявленный на заседании цензурного комитета 13 марта 1836 года «за пропуск в 14 № Телескопа слов, оскорбительных для шведского престола: «Шведы не любят наследного принца Оскара, и после смерти Бернадота наверно вспыхнет революция. Оскару не царствовать» [159, с. 218]. Напомним, что «антиаристократическая» тенденция «Телескопа» давно уже стала предметом пристально-

го внимания Уварова: всякий намек на выпад против дворянства преследовался особенно беспощадно.

«Философическое письмо» было помещено в 15 номере журнала [ч. 34]. Этой теме посвящена огромная литература, осветившая ее достаточно подробно, поэтому ниже мы остановимся в основном на некоторых неопубликованных мемуарных свидетельствах, позволяющих уточнить важные детали истории запрещения «Телескопа».

Слух о том, что письмо Чаадаева печатается в «Телескопе», начал распространяться среди близких редакции и Чаадаеву людей, вызывая тревогу и опасения. Об этом свидетельствуют мемуары М. А. Дмитриева, в которых он пишет, в частности: «Однажды Катерина Гавриловна Левашова просила меня приехать к ней и обратилась ко мне вот с какою просьбою. От нее узнал я, что философические письма переводятся Кетчером, и что их хотят печатать в Телескопе. <...> Зная некоторое влияние мое на Чаадаева, она просила меня уговорить его не издавать этих писем, как содержащих такие мнения, которые для него лично могли быть опасны» [39, л. 69].

Таким образом, Чаадаев и Надеждин шли на вполне сознательный риск. Для Надеждина соблазн напечатать статью был велик: ведь она в предельно острой форме выражала идеи, которые Надеждин неоднократно проводил в своем журнале в более осторожной форме. Известны мысли из статьи «Обозрение русской словесности за 1833 год», непосредственно перекликающиеся со статьей Чаадаева: «Ни по какой отрасли наук мы не можем представить нам принадлежащей лепты, которая б, с русским штемпелем, была пущена во всемирный оборот, присовокуплена к общему капиталу современного просвещения» [Т, 1834, л. 16, с. 12].

Все же осторожный Надеждин подвергает статью редакторской обработке, что подтверждается сопоставлением французского текста с текстом «Телескопа». Так, отмечая необходимость соблюдения церковных ритуалов, «происшедших из высшего разума», Чаадаев делает знаменательную оговорку: «Есть лишь одно исключение из этого правила, в остальных случаях вполне общего: лишь нашедшему в себе верования, возвышающиеся над теми, которые исповедует толпа... тому и только тому позволено пренебрегать внешними предписаниями...» [19, л. 13]. Эту фразу Надеждин, уже имевший конфликты с духовенством, заменяет на имеющую противоположный смысл: «Горе тому, кто примет обольстительные призраки своего тщеславия, суемудрствования своего рассудка за высшее просветление, и возмечтает, что оно освобождает его от общего закона!» [Т, 1836, ч. 34, с. 279]. Нетрудно разглядеть здесь любимую мысль Надеждина о необходимости подчинения всякого произвола «всеобщему закону», применяемую им в сфере эстетики. Здесь мы впервые сталкиваемся с характерным для Надеждина редакторским произволом, умением пронизывать даже чуждый порой установкам «Телескопа» текст своими мыслями и идеями, подключая его тем самым к общей идеологической линии журнала (подробнее об этом речь пойдет в следующей главе).

Итак, редакторское вмешательство Надеждина в статью Чаадаева, безусловно, имело место. Много предположений высказывалось относитель-

но переводчика статьи: назывались имена Кетчера, Белинского, А. С. Норова, наконец, самого Надеждина. В последней статье по этому вопросу делается попытка доказать, что письмо было переведено А. С. Норовым. Однако автор статьи, М. Д. Эльзон, не учел по крайней мере двух важных неопубликованных мемуарных свидетельств. Одно из них — уже цитированное свидетельство М. Дмитриева, хорошо осведомленного мемуариста, близко знакомого с Чаадаевым и людьми его окружения. Особенно важно, что сведения о переводчике Дмитриев получил от Е. Г. Левашовой, в доме которой, согласно воспоминаниям Н. В. Станкевича, Кетчер часто виделся с Чаадаевым [162, с. 12]. Кетчера называет и И. В. Селиванов, который, конечно же, был в курсе всего, что происходило в это время в «Телескопе»: «...Ник. Кетчера, переводившего для него (Надеждина. — А.М.) философические письма Чаадаева...» [85, л.4 об.].

Есть и другие не учтенные Эльзоном мемуарные свидетельства, не имеющие, правда, такой же доказательной силы, как воспоминания близких Надеждину людей. Так, А. И. Дельвиг в своих мемуарах пишет: «В 1836 году он (Кетчер. — А.М.) перевел с французского языка наделавшее много шуму “философическое письмо” Чаадаева... один переводчик остался без преследования...» [123, с. 210].

Таким образом, Кетчер по-прежнему остается наиболее вероятным претендентом на авторство перевода письма, что подтверждается всеми авторитетными мемуаристами.

Письмо еще до запрета «Телескопа» вызвало в обеих столицах бурную реакцию. Надеждин писал Белинскому 12 октября 1836 года: «Я нахожусь в большом страхе. Письмо Ч., помещенное в 15 книжке, возбудило ужасный гвалт в Москве благодаря подлецам-наблюдателям. Эти добрые люди с первого раза затрубили об нем, как о неслыханном преступлении, и все гостинные им завторили. Ужас что говорят. Андросов бьется об заклад, что к 20 октября Телескоп будет запрещен, посажен в крепость, а цензор отставлен; и все “светские” повторяют: “Да! Это должно быть непременно!”» [138, с. 42].

Запрещение «Телескопа» — результат не только конфликта журнала с цензурой и правительством, но скорее более общего конфликта Надеждина со «светской» московской публикой. Глубокое замечание сделал по этому поводу в своих воспоминаниях о Чаадаеве Д. Н. Свербеев: «Здесь, может быть, в первый раз читающая... московская публика с успехом разыграла роль высшей цензурной инстанции» [156, с. 986]. Реакция светской Москвы на публикацию письма была подготовлена и скандальным союзом Надеждина со «студентами», и выпадами Надеждина против дворянства, и хорошо известным всей Москве романом редактора «Телескопа» с Е. В. Сухово-Кобылиной. Весьма важную роль в развитии конфликта Надеждина с дворянской Москвой сыграла публикация в 4 номере «Телескопа» за 1836 год [ч. 31] повести П. Н. Кудрявцева «Катинька Пылаева, моя будущая жена», подписанной «А.Н.». Повесть была воспринята теми, кто знал о романе Надеждина (а таких, судя по переписке Надеждина и Сухово-Кобылиной, было немало), как сочинение самого Надеждина: в ней увидели намеки на его собственные любовные похождения. Об этом с полной ясностью пишет сама Сухово-Кобылина:

«... Не пиши-ка ты глупостей в Телескопе, береги себя. — Ведь еще Катинька Пылаева будет, так голову свернут — ей богу. <...> И как тебе не стыдно писать такое, что можно применить ко мне, к моему семейству. <...> Все посторонние тебя ругали за мои письма и за эту Катиньку — а каково мне было слышать — я люблю тебя — и между тем вижу, что ты теряешься в мнении общества от необдуманных поступков» [87, л. 408].

Напомним, что повесть Кудрявцева очень легко понять, как слегка завуалированную сатиру на московское общество: это делает ясным, почему повесть была воспринята с таким возмущением как раз теми дворянскими московскими кругами, в которые входила и семья Сухово-Кобылиных.

Итак, рецензия на письмо Чаадаева была подготовлена рядом «необдуманных поступков» Надеждина. Письмо послужило сигналом к всеобщему возмущению, и не случайно это возмущение очень быстро было с Чаадаева перенесено на Надеждина: последний в общем мнении предстал как хитрец, ловко обманувший невинных Болдырева и Чаадаева, каким-то образом выманив у последнего статью. Напомним, что мнение о Надеждине как «лукавом хитреце» давно насаждалось «Московским наблюдателем» (об этом подробнее речь пойдет в приложении № 1).

М. Дмитриев, честный и непредвзято относящийся к Надеждину мемуарист, протестует против сваливания вины с Чаадаева на Надеждина: «В объяснении своем с попечителем университета, графом Строгановым (если верить донесению обер-полицмейстера), Чаадаев объявил, что его статья “напечатана вопреки его желанию”. — Но это несправедливо. Я сказал уже, что Левашова заранее просила меня уговорить Чаадаева не печатать своих писем, на что он не согласился» [39, № 2, л. 70 об.].

Однако сам Надеждин явно ощущал себя центром внимания начальства, и имел на это все основания: Уваров, с давних пор питавший к «Телескопу» и его издателю нерасположение, видимо, стремился сконцентрировать вину на Надеждине. Письмо Надеждина С. Т. Аксакову из Петербурга от 23 ноября 1836 года показывает не только направление, в котором велось дело, но и общее состояние общественного мнения, стремившегося оправдать Чаадаева за счет Надеждина: «Против меня Уваров, который, стараясь оправдать Болдырева, хочет меня одного сделать виноватым, и виноватым в каком-то умысле. Трус Болдырев доказывает, что я выманил у него обманом доверенность. А! Как вам покажется? Говорят даже, будто Чаадаев уверяет, что я у него выпросил статью. Если это правда, то он гнуснейший подлец. Одним словом, мою глупую, нелепую, необъяснимую неосторожность хотят превратить в преступление» [58, л. 28].

Через шесть лет после чаадаевской истории Белинский в письме к В. П. Боткину напишет: «Если бы, например, после суда над Надеждиным “Телескоп” продолжался — у него было бы верных 3000 подписчиков» [107, с. 453]. Действительно, полузабытый журнал вдруг снова сделался знаменит. Но это вовсе не значит, что само письмо было встречено сочувственно. Напротив, отношение к нему большинства известных литераторов было отрицательным, а сама публикация расценивалась как весьма неловкий шаг, провоцирующий правительство на дальнейшее усиление цензурных жесткостей. Так, В. Ф. Одоевский 17 ноября пишет в Москву

Шевыреву: «...Глупая статья Ч. затворила рот всякому, кто бы хотел вступить за литературу» [77, л. 12 об.]. Из письма А.И. Тургенева Вяземскому узнаем, что «Боратынский пишет опровержение» [112, с. 336]. Шевырев в письме Одоевскому повторяет мнение последнего: «...Цензура здешняя как будто с ума сошла, особенно после глупой статьи в “Телескопе”» [166, с. 367]. Даже Погодин находит статью «беззаконной» [148, с. 710].

Объективно говоря, литераторам было в чем укорять Надеждина: публикация письма действительно привела к неслыханному усилению цензурных строгостей, о чем свидетельствуют многие. Но в общем хоре неодобрения слышны порой и нотки сочувствия. Так, Андросов, некогда сотрудник, а потом недруг «Телескопа» в письме Киреевскому от 3 февраля 1837 года сообщает: «По приезде Надеждина из Рязани, куда он ездил к отцу, я виделся с ним, и застал его над статьею для энциклопедического журнала: Вельзевул. Завтра или на днях он отправится по назначению». Заканчивает Андросов меланхолической сентенцией, удачно подводящей итог всей истории «телескопского ратования», итог печальный, но поучительный: «Как быть, а что-то плохо приходится журналистам. И Пушкин едва ли не потому подвергся горькой своей доле, что сделался журналистом? Кто знает?» [31, л. 54 об. – 55].

Издательская история «Телескопа» показывает, как по мере усиления его демократической ориентации активизировалось размежевание социально-литературных группировок вокруг журнала, приведшее в конце концов к кризису: открытому столкновению «журнала студентов» и «светской» Москвы. Социально-литературный облик «Телескопа» эволюционировал от безмятежного сосуществования литераторов самых различных общественных слоев и взглядов в первые годы к отчетливо выраженной демократической направленности в последние два года существования журнала. Однако расстановка социально-литературных сил в Москве была такова, что существование в ней органа демократической печати неизбежно приводило к кризису. Теперь центр русской журналистики, в полном соответствии с предвиденьем Надеждина, перемещался в Петербург.

ГЛАВА 2. ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ «ТЕЛЕСКОПА»

Выше в качестве важной особенности «Телескопа» отмечалась простота состава его участников, отмечался и тот факт, что многие участники журнала к критической деятельности Надеждина относились отрицательно. Все это ставит исследователя перед вопросом: можно ли вообще говорить о журнале как о литературно-критическом единстве? Не является ли он просто подборкой статей, не имеющих «стержня»?

Анализ литературно-критических материалов «Телескопа» показывает, что на протяжении всех лет своего существования журнал в значительной мере сохраняет целостность и единство взглядов. Поэтому можно говорить о единой литературно-критической позиции журнала. Однако прежде всего необходимо выяснить, как, за счет чего это единство достигалось.

Первым и важнейшим фактором единства является сама редакторская политика Надеждина, который всегда стремился выявить даже в чужом материале «свои» мысли и идеи. Средства для этого были различными. Самое простое из них — прямое вмешательство в текст. Красноречивое подтверждение той свободы, с какой Надеждин обращался с поступающими в редакцию материалами, находим в письме Андросова А. А. Кравецкому, в котором речь идет о критике Андросова на «Речь о купеческом звании» Н. Полевого [Т, 1832, ч. 9, с. 374–402]. Андросов раскрывает свое авторство: «Это писал я, кроме брани, которую издатель прибавил без моего ведома, от себя, вместо тех выражений, которые цензурою истреблены» [31, л. 79 об.].

Надеждин не преминул воспользоваться возможностью лишней раз задеть Полевого и, не церемонясь, вставил в статью то, что считал нужным. Статья Андросова (напечатана без подписи) шла с пометой «сообщено», т. е. как нередакционный материал, что тем более лишало редактора права произвольно вмешиваться в текст. Так или иначе, но статья создает впечатление полного единомыслия с традиционной для «Телескопа» точкой зрения на Полевого. Разумеется, нет оснований думать, что подобный факт «принорования» чужого материала к своей точке зрения был единственным у Надеждина. О значительных сокращениях, которым подвергались статьи, свидетельствует письмо Надеждина Белинскому 12 октября 1836 года: «Что же касается до выпусков, то они касаются совсем не Наблюдателя и не выходок против “светских” журналов. Это все осталось. Но я выпустил больше половины собственных ваших мнений, которые напечатать нет никакой возможности» [138, с. 41]. Характерно, что, сокращая статью Белинского «Опыт системы нравственной философии. Сочинение А. Дроздова», Надеждин оставляет, подвергнув их основательной правке [См.: 274, с. 179], как раз те места, в которых Белинский высказывал общередакционное мнение, соответствующее точке зрения самого Надеждина и выражавшее позицию журнала в литературно-журнальной полемике — «собственные» же мнения Белинского сокращены или выпущены.

Многочисленные примечания к чужим статьям — характерная черта редакторского стиля Надеждина — тоже были фактором, обусловившим единство критической позиции журнала.

Редакторские примечания — не просто средство выражения собственного мнения редактора. Они задают ту точку зрения, под углом которой читатель должен воспринимать тот или иной материал. Благодаря им чужая, порой совершенно противоположная позиции «Телескопа» мысль подается читателю как бы в «снятом» виде, опереженная, заранее учтенная ходом мысли редактора, его комментарием. Таким образом, чужая точка зрения в «Телескопе» всегда дана в опосредованном виде, и важнейший способ такого опосредования — редакторские примечания. Так, в 20-й части журнала за 1834 год помещена статья Г. Плянша «Письмо к Виктору Гюго», где содержатся комплиментарные отзывы о многих французских писателях, сурово оцениваемых «Телескопом», развернута проповедь эстетической вседозволенности, неприемлемой для Надеждина. В той же 20-й части напечатана статья А. Ламартина, поэта, весьма ценного Надеждиным, «Судьбы поэзии, из путешествий по Востоку», где высказаны мысли о народности поэзии будущего, которые можно счесть прямо-таки принадлежащими Надеждину [Т, 1834, ч. 20, с. 529–530].

Таким образом, в одной части журнала сосуществуют две статьи о судьбах искусства, не имеющие между собой ничего общего. Надеждин выходит из положения при помощи редакторского примечания к статье Ламартина: «Любопытно сравнить сие поэтическое прозрение в судьбы поэзии с математическими выкладками ее будущности, изложенными в статье Густава Плянша. Мы с своей стороны заметим, что поэзия и здесь, как везде, далеко выпередела холодную рассудительность. Ламартин раздирает покровы грядущих тысячелетий; Густав Плянш только что всматривается вокруг себя» [Т, 1834, ч. 20, с. 527].

Так появляется рамка редакторского мнения, оправленными в которую оказываются обе переводные статьи.

Важным фактором единства критической позиции журнала является и способ работы Надеждина и его сотрудников с иностранными материалами. Нет ничего удивительного в том, что многие переводные статьи журнала звучат вполне «по-надеждински»: материалы в «Телескопе» переводились очень вольно, можно сказать, не переводились, а подгонялись под нужды журнала. Косвенные свидетельства подобного отношения к иностранным материалам есть в дневнике Е. В. Сухова-Кобылиной. Так, 19 августа 1834 года по поводу работы над переводом повести «Погребение молочницы» она записывает: «...говорят, что она (т.е. повесть. — А.М.) интересна, если немного сократить благочестивые рассуждения, на которые автор не поспешил» [86, л. 6]. Сохранилось письмо Надеждина к неизвестному переводчику, из которого видно, что сам Надеждин отбирал материалы для перевода и указывал, какие купюры следует сделать [55].

На примере помещенной в ч. 9 за 1832 год статьи Э. Кине «Связь философии с жизнью» проследим, что представляет собой перевод в «Телескопе». Как удалось установить, оригинальная статья Кине была напечатана в 3–4 томах *Revue des deux Mondes* за 1831 год. По сути дела,

перевод является вольной обработкой подлинника, приспособляющей его к направлению «Телескопа» и нуждам журнальной полемики. Уже само название статьи дано редакцией «Телескопа»: в подлиннике она называется «О революции и философии». Название изменено не только из цензурных соображений (хотя и они, конечно, могли иметь место) — новое редакционное название заставляет работать статью Кине на одну из магистральных идей, пропагандируемых «Телескопом»: мысль о «совершенном уравнении идеи с действительностью» [Т, 1831, ч. I, с. 37], слиянии идеального и реального, осуществление которого и составляет задачу современного просвещения. Идея эта возникает в целом ряде публикаций журнала (об этом ниже). Меняя заголовок статьи Кине, Надеждин тем самым подключает ее к ряду материалов, иллюстрирующих мысль о сближении духовной жизни с действительностью.

Кине в своей статье, сопоставляя политические события во Франции и развитие германской философии, приходит к выводу: «Франция для Германии то же, что в человеке действие для мысли; и эти два мира развиваются вместе и в своей взаимосвязи образуют единство современного общества» (перевод наш. — *А.М.*) [17, р. 474].

Но эта мысль, для Кине составляющая итог и цель всей статьи, Надеждин как раз интересуется мало. Он сохраняет в переводе все приведенные автором аналогии в развитии французской истории и немецкой философии — ведь они иллюстрируют тезис о сближении искусства с действительностью — но снимает процитированную нами итоговую формулировку Кине. За счет произведенных сокращений все акценты сдвигаются. Надеждин обрывает перевод там, где Кине пишет о крахе трудов французских философов-эклектиков: «То, в чем видели они творческую оригинальную самодейственность народного духа, оказалось повторением систем, давно существующих... и уже отживших свой век...» [Т, 1832, ч. 9, с. 153].

Этой фразе соответствует французский текст; зато последней фразы, которой заканчивается статья в «Телескопе», во французском подлиннике нет: «Философия, приобретающая столь шумную славу под авторитетом Кузенья, только что пережевывает старую ветошь, бросаемую первыми ее хозяевами и, в жалком ослеплении, расточает веру свою умствованиям, кои, в самом месте их рождения, давно потеряли доверенность» [Т, 1832, ч. 9, с. 153].

Из редакционного примечания становится ясно, зачем понадобилось сводить всю статью к этому вставному пассажи о Кузене, который в подлиннике даже не упоминается: «Статья сия, принадлежащая одному из глубокомысленнейших современных французских мыслителей, представляет новое убедительное доказательство, как упал кредит Кузенья в самой Франции. Но между тем у нас, живущих обыкновенно задним числом, слепое уважение к Кузенью, простирающееся до ребячества, все еще считается признаком истинной образованности. Зри: Московский Телеграф, № 6» [45].

Это примечание делает редакторский замысел всего перевода из Кине вполне ясным: статья нужна Надеждину прежде всего в качестве очередного камешка в огороде «Московского телеграфа», усиленно пропагандирующего философию Кузена; поэтому и появился в переводе вставной

абзац, заостряющий внимание читателя на критике философского эклектизма и даже превращающий ее в кульминацию всей статьи. Все дальнейшее развитие мысли Кине переводчик просто опускает: размышления о будущем философии, о том, что «для появления новой школы необходимо дать новый толчок политической жизни» [17, р. 473], в русском переводе отсутствуют.

Вольное отношение к подлиннику проявляется и на стилистическом уровне. Сгущены краски в характеристике французской революции, что, очевидно, вызвано не только цензурными соображениями (ведь текст можно было бы сделать просто нейтральным, не прибегая к «черным краскам»), но и отрицательным отношением к ней Надеждина. Так, фразу Кине «По мере того, как наша страна с оружием в руках шествовала к новому периоду мировой истории, в безмолвных теориях Севера подводились итоги этих перемен» [17, р. 465] переводчик передает так: «По мере того как сия последняя (Франция. — *А.М.*), омываясь потоками крови, перебрасывалась из катастрофы в катастрофу, то же самое повторялось, в то же время, в безмолвных теориях Германии» [Т, 1832, ч. 9, с. 146–147]. В другом месте у Кине об эпохе революции сказано нейтрально: «это время» [17, р. 467] — в «Телескопе» же переведено: «сия страшная година» [Т, 1832, ч. 9, с. 149]. Происходящее при переводе смещение оценок в сторону устоявшейся в «Телескопе» точки зрения очевидно.

Мы подробно остановились на сопоставлении подлинника Кине и его перевода в «Телескопе», чтобы показать, как чужой материал при помощи различных средств — от прямого вмешательства в текст до переосмысления его в редакторских примечаниях — буквально «присваивается» журналом, подключается к его проблематике и кругу идей (см. Примечание 1 в конце статьи).

Как обстоит дело с другой важной группой материалов — русскими нередакционными статьями? Здесь мы сталкиваемся с серьезной трудностью: в применении к «Телескопу» понятие «состав редакции» имеет весьма неопределенное значение. Иначе говоря, мы не всегда можем провести границу между членами редакции и остальными авторами; по всей вероятности, четкого разграничения «непременных и временных» сотрудников, какое предусматривал, например, договор Смирдина, Греча и Булгарина [282, с. 153], просто не существовало.

Для нас важным и едва ли не единственным ориентиром должны служить надеждинские пометки к статьям: «прислано» или «сообщено», из которых следует, что статья нередакционная. Однако не следует забывать, что Надеждин часто пользовался этими пометами в целях мистификации: или для того, чтобы отвести от редакции подозрение в авторстве из цензурных соображений, или чтобы создать эффект «сочувственного постороннего голоса», поддерживающего мнение «Телескопа». Техника подобной мистификации разъяснена самой же «Молвой» — правда, в применении к литературным недругам «Телескопа», что не меняет дела: «...находится добрый посредник, иногда знакомый, приятель, но чаще человек совсем посторонний... вступает за обиженное сочинение, и откуда-нибудь, из беспристрастной Чухломы, Костромы или Тулы, ратует за сочинителя» [М, 1834, № 2, с. 25].

Примером первого случая может служить помещенная в части 9 за 1832 год анонимная рецензия на «Речь о купеческом звании...» Н. А. Полевого. Как уже говорилось, автором ее был Андросов, в этот период ближайший сотрудник Надеждина. Статья, представляющая собой вполне редакционный материал, была опубликована тем не менее с пометой «сообщено», что объяснимо желанием Надеждина создать иллюзию критики Полевого «со стороны».

Примером второго случая — «переоблачения» редакционного материала в нередакционный из цензурных соображений — может служить статья «О первой раздаче демидовских наград Санкт-Петербургской академии наук» [Т, 1832, ч. 8]. Статья была опубликована анонимно, с пометой «сообщено». Она была написана Мельгуновым, в этот период активным сотрудником редакции. Однако от статьи ждали возможных неприятностей, что следует из уже цитированного письма С. Т. Аксакова Погодину [25, л. 6 об. – 7], поэтому статья и была подана как нередакционная. Очень показательно, что другие материалы как Андросова, так и Мельгунова, напечатанные в «Телескопе», никогда такими пометами не снабжались.

Итак, граница между редакционными и нередакционными материалами в «Телескопе» была размыта, и во многом вполне сознательно: в целях журнальной мистификации «свое» порой выдавалось за «чужое». Однако есть в «Телескопе» и безусловно нередакционные, присланные статьи. Нам неизвестно, подвергались ли эти статьи редакторскому отбору или обработке, но можно утверждать, что в большинстве случаев эти материалы как бы «присвоены» редакцией: содержащиеся в них мысли вполне согласуются с позицией «Телескопа», сами же статьи выполняли функцию «дополнительных аргументов» к идеям, высказанным в редакционных статьях.

Приведем примеры. В ч. 6 за 1831 год Надеждин помещает статью своего бессарабского корреспондента А. Хиждеу «Три песни Сквороды». Хиждеу в своей статье пишет, что на Сквороду следует смотреть «как на мыслителя и наставника народного...» [Т, 1831, ч. 6, с. 579]. Та же мысль развита и в статье А. Хиждеу «Григорий Варсава Скворода», помещенной в ч. 26 (1835). Сам Надеждин видел в Сквороду своего единомышленника по вопросу о народности, и свою статью «Европеизм и народность, в отношении к русской словесности» обрамил цитатами из Сквороды. Точка зрения корреспондента «Телескопа» находится в полном согласии с редакторской.

Другой корреспондент «Телескопа», миргородский житель И. Мастак, в рецензии на книгу «Малороссийские пословицы и поговорки, собранные В.Н.С.» (Харьков, 1834) пишет об украинской литературе: «Поучителен ход сей юной словесности: она начинает с того, к чему другие, израсходовав понапрасну несколько десятков лет на бесполезное, вредное подражание, теперь лишь только обращаются; она начинает разработкою богатых самородных, своеземных рудников национального» [Т, 1834, ч. 21, с. 337]. Нетрудно разглядеть в этих рассуждениях скрытый упрек русской литературе в подражательности вполне в духе самого Надеждина.

Показательно для понимания соотношения присланных и внутривыдавецких редакционных материалов письмо к издателю «О философии» жителя Чернигова В. Перцова. Статья демонстрирует полное понимание направления

«Телескопа» и идей, им пропагандируемых. Так, давая характеристику современной эпохи, Перцов пишет: «Теперь мы узнали нашу любовь, нашу склонность к действительности, вещественности...» [Т, 1833, ч. 16, с. 563]. Но практическое направление современного мышления, по мнению Перцова, нисколько не препятствует развитию философии; напротив, оно откроет ей «большой круг деятельности...» [Т, 1833, ч. 16, с. 564].

Мысль о сближении «современного просвещения» с действительностью никогда не исчезала со страниц «Телескопа», но особенно характерно, что в № 12 [ч. 15] за 1833 год, за три месяца до опубликования письма Перцова, М. А. Максимович в «Письме о философии Е.П. Ю-ой» пишет: «Теперь, изведав столько идеалов, надежд, увлечений, философия научилась дорожить действительностью» [Там же, с. 431]. Публикуя письмо Перцова вслед за редакционным материалом, редакция как бы устанавливает диалог с читателем-единомышленником.

Аналогичным образом обстоит дело и с нередакционными материалами, имеющими московское происхождение. Как уже отмечалось, многие московские литераторы, печатавшиеся в «Телескопе», к критической деятельности Надеждина относились отрицательно. Однако это вовсе не исключало известного единства взглядов по определенным вопросам. Так, И. В. Киреевский к Надеждину, видимо, относился предубежденно: в письме к В. Ф. Одоевскому от 4 июня 1831 года он называет Надеждина «Недоумкой» [44, л. 13]. Однако помещенная в «Телескопе» статья Киреевского «О стихотворениях Языкова» некоторыми своими положениями перекликается с идеями самого Надеждина. Так, Киреевский пишет: «... в наше время все важнейшие вопросы бытия и успеха таятся в опытах действительности и в сочувствии с жизнью общечеловеческою, а потому поэзия, непроникнутая существенностью, не может иметь влияния довольно обширного...» [Т, 1834, ч. 19, с. 242]. Это размышление вполне в духе идеи сближения с действительностью, часто появлявшейся на страницах «Телескопа».

Таким образом, можно сделать вывод, что редактором «Телескопа» была преодолена трудность, связанная с пестротой состава печатавшихся в журнале литераторов. Журнал имеет четко выраженную позицию по основным вопросам литературной жизни, его отличают целостность, единство высказываемых в нем взглядов. Достигнуто это единство благодаря действию ряда факторов, среди которых: редакторское вмешательство в чужие тексты, система редакторских примечаний, определенным образом «направляющих» и подающих материал; отбор и обработка иностранных переводных материалов. Существенным фактором единства была и специализация сотрудников по темам: например, тот же Андросов, далеко не во всем сочувствующий Надеждину, солидаризовался с ним в нелюбви к «Московскому телеграфу», и эта тема объединяла его с Надеждиным. Нельзя забывать и того, что некоторые пропагандируемые «Телескопом» идеи являлись своего рода общим достоянием, поэтому не следует удивляться сходству в построениях весьма различных критиков, например, Надеждина и Киреевского.

Однако не всегда все обстояло так гладко: есть в журнале статьи, довольно резко противоречащие надеждинским установкам. Так, в июле

1836 года в ч. 33 помещена статья Герцена «Гофман», попавшая в журнал, вероятно, при посредничестве Н. Х. Кетчера, — но существенно, что напечатана она была в период редакции Надеждина. Статья Герцена контрастирует своими суждениями с «надеждинской» линией: так, Герцен дает высокую оценку поэзии Гейне, в то время как Надеждин в редакционном примечании к статье Гейне «Лондон. Из дорожных картин» пишет о нем весьма скептически: его стихотворения «отличаются каким-то особенно едким юморизмом, который... превращается иногда в тяжелый, оскорбительный цинизм, враждующий не только со вкусом, но и с приличием» [Т, 1832, ч. 10, с. 86].

В отношении Гофмана статья Герцена тоже явно противоречит некоторым прежним высказываниям о нем «Телескопа». Если Надеждин пытается провести аналогию между Гофманом и французскими «неистовыми», то Герцен, напротив, резко противопоставляет их друг другу. «Это уже не Жюль-Жанена натянутые, вытянутые, раскрашенные повести — дети странного соединения философии XVIII века с германской поэзией; нет! — пишет Герцен о повестях Гофмана. — Нет, тут являются другие люди, с душой сильной, обманом заключенные в тюрьму...» [Т, 1836, ч. 33, с. 163–164].

В 1831 году Надеждин в «Телескопе», пытаюсь истолковать творчество Гофмана, сопоставлял его с «неистовыми»; Гофман был для него германской поэзией, испорченной французским влиянием, — теперь, в 1836 году, в статье Герцена испорченной «германской поэзией» оказывается уже Жюль Жанен, «неистовые», а Гофман воплощает эту поэзию в самом что ни на есть чистом и совершенном виде. Таково парадоксальное движение критической мысли в «Телескопе»!

Не всегда помещение тех или иных переводных материалов оправдано критической позицией журнала. Так, странной на фоне постоянно высказываемого Надеждиным пренебрежительного отношения к французскому эклектизму выглядит публикация перевода статьи Кузена «Современное назначение философии» [Т, 1832, ч. 11].

Отмеченные нами примеры противоречивости все же являются единичными и определяющего значения не имеют (о некоторых частных противоречиях по конкретным вопросам литературной жизни речь еще пойдет ниже).

Что касается вопроса о соотношении взглядов Надеждина и Белинского в период «Телескопа», то он уже решен в целом ряде исследований (М. Я. Полякова, В. Г. Березиной, Н. А. Соколова, В. И. Кулешова, Ю. В. Манна и других): преемственность взглядов и солидарность критиков по основным вопросам литературной жизни давно не вызывает сомнений. О соотношении взглядов Надеждина и Белинского по конкретным проблемам речь пойдет в соответствующих разделах.

Отметим, однако, что по возвращении из-за границы Надеждин подхватывает некоторые оценки, сделанные Белинским в его отсутствие. Это относится, в частности, к оценке творчества Бенедиктова. Статья Белинского, содержащая уничтожающий отзыв о его поэзии, как бы откликается в том месте «Европеизма и народности», где о поэзии Бенедиктова сказано: «вся из отборных, блестящих фраз» [Т, 1836, ч. 31, с. 216].

Естественно было бы предположить, что отрицательный отзыв о прозе Марлинского в той же статье Надеждина [Т, 1836, ч. 31, с. 58], резко противоречащий прежнему мнению («...в прекрасных созданиях Марлинского иногда сверкает луч высшего, всеобъемлющего прозрения», [Т, 1832, ч. 11, с. 106]), возник как продолжение той переоценки творчества Марлинского, которая была начата в статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» [Т, 1835, ч. 26].

Сам Надеждин несколько не скрывал факта своей солидарности с курсом «временной редакции». Достаточно напомнить об открытой защите «безбородых Шеллингов» в «Европеизме и народности» [Т, 1836, ч. 31, с. 8–9] или о знаменитом криптониме «А.Б.В.», которым Надеждин демонстративно поставил свою статью в один ряд со статьями Белинского, подписанными сходными криптонимами.

Таким образом, представляется возможным говорить не только о влиянии Надеждина на Белинского, но и об определенной взаимосвязи, взаимодействиях их критических выступлений: Белинский продолжает линию Надеждина, но и Надеждин подхватывает некоторые суждения Белинского и развивает их.

Однако нельзя «растворять» Белинского периода «Телескопа» в Надеждине-учителе, абсолютизируя влияние Надеждина. Некоторые магистральные идеи «Телескопа» вовсе не были восприняты Белинским как чуждые строю его мышления. Так, никак не отразились в критике Белинского панславянские идеи Надеждина, мысль о синтезе славянских культур; чуждой оказалась и неоднократно высказываемая в «Телескопе» мысль о необходимости христианизации современной литературы Запада, как и вообще надеждинское понятие «христианской поэзии».

И все же «Телескоп» Белинского несомненно является естественным продолжением той линии литературной критики и журнальной политики, которая была начата Надеждиным, что и будет показано в следующих разделах.

Таким образом, мы приходим к выводу, что критический материал «Телескопа» позволяет говорить о единой, цельной литературно-критической позиции журнала. Это единство было результатом продуманной редакторской политики, не исключавшей порой и насилия над чужим текстом, чужой точкой зрения, оно было и плодом взаимопонимания двух ведущих критиков журнала — Надеждина и Белинского.

Основу литературно-критической позиции «Телескопа» составляют «сквозные идеи», переходящие из номера в номер и настойчиво внедряемые редакцией в сознание читателя самыми различными способами: от прямой декларации в программных статьях до косвенной, иллюстративной подачи в материалах, порой не имеющих к этим идеям непосредственного отношения.

Важным вкладом «Телескопа» в современную ему критику является концепция современной эпохи, разрабатываемая на его страницах с самого первого номера.

«Сцены из современных летописей», первая статья первой части «Телескопа» за 1831 год, открывается эпитафией из любимого Надеждиным Шиллера: «*War es immer wie jetzt?*» Эпитафия взята из стихотворения «Ны-

нешнее поколение» («Jetzige Generation»), которое целиком звучит так: «*War es stets so wie jetzt? Ich kann das Geschlecht nicht begreifen; nur das Alter ist jung, ach! und die Jugend ist alt!*» [18, S. 726]. Интересно сопоставить этот эпитаф с эпитафом к статье Надеждина «Современное направление просвещения», помещенной в том же номере вслед за «Сценами из современных летописей». Он взят из Виктора Гюго: «*Un siècle nouveau prend l'essor*» [Т, 1831, ч. 1, с. 1]. Нетрудно заметить, что эпитафы перекликаются: в обоих заложена мысль о начале новой эпохи, нового этапа в развитии человечества, резко отличающегося от предыдущих. Но здесь уже задано двойственное отношение журнала к этому этапу: Надеждин отсылает читателя к стихотворению Шиллера, в котором речь идет о «преждевременной старости» поколения — приметы этой старости Надеждин видел во «внутреннем растлении» «современного европеизма» [Т, 1832, ч. 9, с. 154]. Несомненная перекличка с Шиллером обнаруживается в неоконченной статье Надеждина 1835 года, предназначенной для «Телескопа»: «...Какой странный и крутой переворот совершился — если не в ходе природы, то в понятиях людей о природе! — Слово «молодость» надо почти вычеркнуть из словаря, или по крайней мере отметить звездочкою, как обветшалый архаизм» [56, л. 1].

С другой стороны, начало «нового века» Надеждин приветствует и признает благодетельным для России. Двойственность отношения Надеждина к современной эпохе выражена в заключительном абзаце статьи «Современное направление просвещения»: «тучи бродят над Европою: но на чистом небе Русском загораются там и здесь мирные звезды, утешительные вестницы утра» [Т, 1831, ч. 1, с. 46].

В чем же сущность этого «нового века»? Формулу, наиболее точно и просто ее выражающую, находим в статье «Русская журналистика», где Надеждин замечает по поводу увеличения числа журналов народной промышленности: «Явный признак, что практическое направление усиливается на Руси и настоятельно требует себе пищи и света» [Т, 1833, ч. 13, с. 307].

«Практическое направление» — вот понятие, которое наилучшим образом характеризует современную эпоху. Мысль о сближении современного просвещения с действительностью проводится в самых разнородных публикациях «Телескопа», причем редакторские статьи занимают здесь не первое место. Выше уже приводились высказывания по этому поводу В. Менцеля, И. В. Киреевского, В. Перцова, М. А. Максимова. Тот же Максимович пишет о необходимости распространения в России «положительных знаний», а всеобщее обращение «к практической жизни» отмечается им как благотворное для просвещения [Т, 1832, ч. 7, с. 184–185].

В 1833 году, в переведенной Белинским статье Э. Кине «О богемской эпопее», аналогичная мысль применена непосредственно к славянским народам: «...гений славянского племени любит пленяться одною действительною стороною мира и подчинять ей идеальную даже в фантазии» [Т, 1833, ч. 14, с. 286].

В 1834 году в «Телескопе» был напечатан фрагмент статьи Гейне, названный переводчиком «О Гете и Шиллере». Переводчик статьи к одному

месту дает характерную сноску: «Здесь Гейне впал в противоречие или по крайней мере не разрешил вопроса: каким же образом найти средство и согласить независимость искусства с потребностью действительного мира? Действительный мир, занимая первое место, не имеет ли права требовать, чтобы и искусство уважало его религиозные и нравственные мнения?» [Т, 1834, ч. 19, с. 138–139].

Итак, по мнению переводчика статьи, искусство должно подчиниться требованиям «действительного мира». Надо заметить, что и в самой статье Гейне есть мысли, перекликающиеся с этим положением. Так, Гейне пишет: «Шиллер гораздо более привязан был к этому миру (чем Гете. — *А.М.*), и в этом отношении мы обязаны хвалить его. Дух времени живо поразил великую душу Фридриха Шиллера» [Т, 1834, ч. 19, с. 138].

Мысль о «практическом направлении» века провозглашена и в статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «Младенчество древнего мира кончилось; вера в богов и чудесное умерла; дух героизма исчез; настал век жизни действительной...» [Т, 1835, ч. 26, с. 404].

Что же означает «практическое направление» современного просвещения в применении к искусству, литературе? На страницах «Телескопа» читатель часто сталкивается с такими декларациями: «Ее (современной поэзии. — *А.М.*) девиз есть истина; ее идеал — вся беспредельная пучина бытия» [Т, 1831, ч. 1, с. 33]; «Теперь не должно бояться, что мысль поэтическая, нисходя к действительности, истощит или обезобразит себя» [Т, 1834, ч. 20, с. 467–468]; «его (современного творческого духа. — *А.М.*) идеал есть гармоническое равновесие элементов жизни и, следовательно, сама действительность: отсюда отличительный характер его поэзии должна составлять высочайшая истина» [Т, 1831, ч. 3, с. 88–89].

Итак, требование, которое современная эпоха предъявляет к искусству, есть требование «истинности». Потребность в «истинности» является, по Надеждину, результатом исторического развития общества: классическое искусство ставило акцент на внешнем, вещном бытии, изображало «человека рабом природы» (там же), романтическое искусство, напротив, выдвигало на первый план субъективное — тогда природа становилась «рабыней человека» (там же). Лишь современная эпоха может сдружить крайности, изобразить «элементы жизни» в их гармоническом равновесии — и тем самым достичь «истинности».

Чтобы уяснить содержание понятия «истинность», обратимся к статьям самого Надеждина. Вот некоторые из его формулировок, касающихся требований, предъявляемых к современному искусству: современная литература должна развивать «полную картину бытия» [Т, 1831, ч. 1, с. 30]; роман, высшая форма современной литературы, отличается «беспредельной всеобъемлемостью» и «представляет просторную раму для свободного живописания беспредельной пучины жизни» [Т, 1831, ч. 1, с. 38], драма должна «уравняться с полнотою бытия» [Т, 1831, ч. 1, с. 35], она же должна «свободно разбрасывать свои вольные картины безбрежного океана жизни» [Т, 1831, ч. 4, с. 89], роман удовлетворяет потребности искусства в «рамах гораздо более обширнейших» [Т, 1831, ч. 4, с. 89], роман не ограничивает себя «никакими пределами пространства и времени» [Т, 1831, ч. 4, с. 92].

Как видим, Надеждин очень настойчиво повторяет требование максимальной «полноты», «широты» изображения действительности. Однако речь идет отнюдь не о каком-либо количественном показателе, не об объеме охваченных в произведении предметов действительности. Как требование «полноты» соотносится с требованием «истинности», становится ясно из статьи «Московские записки. Театр», посвященной игре Каратыгиных. Здесь Надеждиным ставится вопрос: «должно ли искусство воспроизводить природу в ее истине? или, что то же: должно ли искусство быть естественным?» [Т, 1833, ч. 14, с. 264]. Вот как понимается в этой статье «истинность» воспроизведения «природы» в искусстве: «...наши чувства, через которые мы входим с нею (природой. — А.М.) в общение, явно недостаточны для ее полного объятия: с одной стороны, оне слишком малы для ее огромных размеров, с другой, слишком велики для мелких оттенков. <...> И здесь-то искусство является на помощь. Оно приноравливает к нам природу, умещает ее в пределах нашего кругозора, увеличивая или уменьшая размеры сообразно с нашею приемлемостию, подводя под наш угол зрения, сближая с нашею точкой стояния. ...Искусственное воспроизведение природы не иное что может и должно быть, как возведение естественных явлений к пункту зрения, с коего в полном блеске открывается для нас их красота, или, что то же, гармония жизни, их одушевляющей» [Т, 1833, ч. 14, с. 271–273].

Итак, «истинность» изображения обуславливается его «полнотой», полнота в свою очередь обусловлена правильным выбором «точки зрения» или, если выразиться другой любимой Надеждиным формулой, выбором «рамы удобной и просторной». Проблема «истинности» или «сближения с действительностью» художественного произведения трактуется Надеждиным очень специфически: здесь речь идет и не о натурализме, и не о «реализме» в современном смысле слова. «Истинность» у Надеждина достигается выбором удачной точки зрения на предмет, с которой он открывается как целое, в своем естественном, полном бытии. Белинский в «Литературных мечтаниях» почти дословно повторяет мысль Надеждина: «Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре» [М, 1834, № 41, с. 236].

Итак, лишь в современную эпоху человек открыл для себя всю полноту бытия, «взор его распространился до всеобъятности», как сказано Надеждиным в речи «О современном направлении изящных искусств» [8, с. 372]. Поэтому искусство получило возможность находить такие «точки зрения», с которых жизнь, действительность открываются как целое, во всей своей полноте.

Не случайно поэтому всегда, когда у Надеждина заходит речь о современном искусстве и предъявляемых к нему требованиях, возникает вопрос о жанрах и родах современной литературы, и это естественно: ведь жанры и роды и есть те «рамы», те «точки зрения» на предмет, из которых современному художнику надлежит выбрать наиболее «просторную», «широкую». Вопрос о том, как идея сближения искусства с действительностью проецируется на концепцию родов и жанров современной литературы, будет рассмотрен ниже.

Рядом с категорией «истинности» в критических статьях «Телескопа» и «Молвы» часто возникают две другие сопряженные с ней категории: «естественность» и «простота».

«Истинность» и «естественность» — понятия практически тождественные. В «Телескопе» они трактуются не в смысле правдоподобия или натуралистической верности действительности. «Правдоподобие» и «истинность» сознательно разграничиваются. Так, в рецензии на «Камчадалку» И. Калашникова читаем: «... ткань “Камчадалки” не ознаменована не только печатью положительной анекдотической истины (чего, впрочем, и не должно требовать от романа), но даже нередко противоречит законам идеальной поэтической естественности» [М, 1833, № 9, с. 194].

Итак, правдоподобие («анекдотическая истина») объявляется несущественным: высшей истинностью обладает лишь «поэтическая естественность», то есть реальность, опосредованная эстетическими условиями и увиденная с подобающей «точки зрения».

Именно это впервые проведено в рецензиях Надеждина разграничение позволяет Белинскому оперировать в качестве орудия анализа такими почти оксюморонными понятиями, как «истина вымысла» [М, 1835, № 11, с. 179]. «Истина вымысла», которую Белинский находит в «Рассказах русского солдата» Н. А. Полевого, и есть то самое качество, которое Надеждин называет «поэтической естественностью» — это истинность второго порядка.

Особо надо сказать о понятии «простоты». «Простота поэтического вымысла» особенно настойчиво выдвигалась в качестве важного эстетического принципа «Телескопом» в 1835–1836 годах, когда на его литературно-критический облик влияли Белинский и члены кружка Станкевича. «Чувство выражается просто» — таков эстетический «символ веры» Станкевича [163, с. 339]. Однако впервые о «простоте» заговорил Надеждин еще в 1833 году — в речи «О современном направлении изящных искусств» и в цикле статей об игре Каратыгиных в «Молве».

Характерно, что понятие «полноты» и здесь привлечено Надеждиным для обоснования эстетического принципа — на этот раз принципа «простоты». Вплоть до начала XIX века человек не имел дела с полнотой бытия, с целым жизни: человеку древности природа была дана лишь как необходимость, закон, рабом которого он себя ощущал; человек средних веков, напротив, видел в природе лишь отблеск духа — поэтому искусству прошлого «надлежало дополнить сию нецельность усиленными напряжениями» [8, с. 370]; теперь же, когда «океан бытия предстает пред ним весь» [8, с. 372], потребность в «напряжении» отпала — стала возможна «натуральная простота». Этой мысли вторит Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»; он пишет, что народам, проходящим ранние стадии своего развития, «истина жизни недоступна... ее высокая простота и естественность не понятна для его ума, неудовлетворительна для его чувства» [Т, 1835, ч. 26, с. 398–399], поэтому потребность в идеализации неизбежна для ранних стадий развития искусства.

Тем не менее, прообраз «простоты» и «естественности» в «Телескопе» часто усматривается в народной поэзии. Так, по мнению Надеждина, «русские сказки» отличаются «натуральной простотой» на фоне «той

приторной искусственности, от которой они столько потерпели в руках казака Луганского» [М, 1834, № 1, с. 13]. Это положение поддержит и Белинский, который к литературной обработке сказок отнесется отрицательно, как к попытке «приукрашивания» «естественности» природы: «эти сказки созданы народом: итак, ваше дело списать их, как можно вернее...» [М, 1835, № 9, с. 144].

В каких бы категориях ни выражали критики «Телескопа» сущность современного искусства — обойти проблему «современного романтизма», «романтического» в литературе они никак не могли. Концепция «современного романтизма» в «Телескопе» толковалась исследователями очень по-разному: «Телескоп» объявлялся и врагом романтизма, и борником романтизма. На первый взгляд, в позиции журнала по этому вопросу есть некоторая противоречивость: так, Надеждин, как принято считать, вообще не признает «современного романтизма», а Белинский, напротив, применяет понятие «романтизм» к современной литературе очень охотно. Однако на самом деле, в трактовке «современного романтизма» «Телескопом» есть и цельность, и логика.

Прежде всего заметим, что, хотя Белинский часто применяет понятие «романтизм» к современной литературе, сама трактовка последней не отклоняется от надеждинской линии. «Романтизм был не иное что, как возвращение к естественности, и следственно, самобытности и народности в искусстве», — пишет Белинский в «Литературных мечтаниях» [М, 1834, № 50, с. 392], сближая надеждинское понимание современной литературы и его же, надеждинские, категории с одной стороны и понятие «романтизм» — с другой. Надеждин и сам осознавал, что упорное отрицание существования «романтизма XIX века» слишком противоречит очевидности, поэтому с 1833 года в «Телескопе» и «Молве» делаются попытки найти понятие, вбирающее в себя все подлинно-романтическое и позволяющее в то же время устранить этот двусмысленный термин: «романтизм». Иначе говоря, Надеждин ищет слово для «подлинного» современного романтизма, слово, которое в системе понятий было бы противопоставлено «лжеромантизму» «неистовых» и их русских подражателей. Так изобретается Надеждиным понятие «христианская поэзия», призванное охватить и «собственно романтизм» средневековья, и ту современную поэзию, которая, продолжая средневековую традицию, по сути дела, тоже является романтической. Впервые это понятие появляется в рецензии на магистерское рассуждение В. Якимова, в которой Надеждин, полемизируя с определением Жуковского как романтика, пишет: «...для чего же сию “жажду небесного”, которая составляет отличительный характер всякой христианской поэзии, называть “романтической практикою”?» [М, 1833, № 86, с. 343].

Так, вопреки тезису собственной диссертации, гласящему, что «мир, в котором мы живем, коренным образом отличается от средних веков» [7, с. 253], Надеждин находит некую связывающую нить между «средневековым романтизмом» и современной литературой.

Понятие «христианской поэзии» под которой понимается ожившая в современности средневековая традиция, конкретизируется в «Письме в Киев», где «поэзия древних аскетов и мистиков» сближена с «сетованиями Ламартина» и «гимнами Манцони» [Т, 1835, ч. 25, с. 153]. Эта тра-

диция «христианской поэзии» (под которой молчаливо подразумевается подлинный романтизм) противопоставлена «мракобесной пляске» «неистовых» — «лжеромантизму».

Помимо попытки растворить романтизм в более широком понятии «христианской поэзии», Надеждин предпринимает и робкие попытки оправдать применение понятия «романтизм» к современной литературе, ограничив его областью жанрово-формальных признаков литературного произведения. Так, в «Молве» читаем: «...все комедии, называемые классическими, суть собственно комедии характерные; тайну же романтизма, если слово сие должно иметь какое-нибудь значение, составляет преобладание интриги» [М, 1833, № 113, с. 450]. Тем самым «тайна романтизма» в современной драматургии объясняется очень просто: преобладание интриги над «характерностью». Если прежде Надеждин считал, что слово «романтизм» в применении к современной литературе ничего не значит, то теперь он готов согласиться на то, что оно значит очень мало. Он упорно стоит за свою систему категорий, определяющих современную литературу (естественность, истинность, народность), не вводя в этот ряд «романтизм».

Белинский, с одной стороны, продолжил попытки Надеждина свести «романтизм» к жанрово-формальным или стилистическим признакам: «в отношении к другим поэтам, вышедшим вслед за Пушкиным, романтизм состоял в том, что ода была решительно заменена элегией, высокопарность унылостью, жесткий, ухабистый и неуклюжий стих гармоническим, плавным, гладким. В отношении к целой литературе романтизм состоял в том, что было отвергнуто, как нелепость, драматическое триединство...» [Т, 1836, ч. 31, с. 162].

С другой стороны, Белинский, как и Надеждин, пытается «растворить» понятие романтизма в более широких категориях. В «Литературных мечтаниях» он берет для этой цели надеждинские категории «естественность», «самобытность», «народность» и проделывает с ними операцию, которую сам Надеждин никогда не проделывал: растворяет в них понятие «современного романтизма», которое полностью перекрывается более широким понятием «естественности», предполагающей также «самобытность» и «народность».

В статье «Ничто о ничем», помимо уже отмеченной попытки дать современному романтизму жанрово-формальное определение, снова появляется тенденция к растворению понятия «романтизм» в более широкой категории, однако на этот раз уже не надеждинской. Речь идет о категории «общечеловеческого», которая в понятийной системе Белинского 1835 года часто выступает в роли опосредующего звена: «общечеловеческим» опосредовано «народное» в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» [Т, 1835, ч. 26, с. 551], «общечеловеческим» опосредована и категория «романтизма» в «Ничто о ничем»: «...романтизм в отношении к Пушкину состоял в том, что он искал поэзии не в современных и преходящих интересах, а в вечном, неизменяемом интересе души человеческой» [Т, 1836, ч. 31, с. 161–162]. Итак, «романтизм» — везде, где искусство затрагивает «общечеловеческое» содержание, «вечные интересы души».

Критика «Телескопа» и «Молвы» настойчиво стремится избавиться от понятия «современного романтизма», выдвигая другие, более адекватные с ее точки зрения категории. Надеждин от полного отрицания связи средневекового (подлинного) романтизма с современной литературой в диссертации приходит к необходимости широкого понятия, вбирающего родственные явления средневековой и современной литературы («христианская поэзия»), и в то же время пытается определить «современный романтизм» узко-формально. Оба этих хода — хотя на другой категориальной основе — мы находим и у Белинского.

В «Ничто о ничем» есть и попытка преодолеть неизбежно возникающую при подобной двусторонней «обработке» понятия «современный романтизм» многозначность: формальная и содержательная трактовки «современного романтизма» выстраиваются Белинским в своего рода иерархию эстетического осуществления романтизма. Так, оказывается, что в применении к произведениям не высшего эстетического достоинства понятие «романтизм» служит лишь формальным признаком, содержательное же наполнение оно приобретает в отношении к высшей ступени творчества (поэзия Пушкина). Итак, романтизм на низшей ступени творчества означает лишь смену жанров и стиля, на высшей — воплощение «общечеловеческого». Так синтезированы Белинским два способа трактовки понятия «современный романтизм», лишь робко намеченные Надеждиным.

Итогом поисков понятия, выражающего суть литературы эпохи «сближения просвещения с действительностью» стала статья Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», в которой была разработана концепция «реальной и идеальной» поэзии.

Однако разграничение в современной литературе поэзии «реальной» и «идеальной», зачеркивающее выводы диссертации Надеждина (ведь согласно ее концепции, «реальная» и «идеальная» поэзия не могут сосуществовать в один исторический период), — это разграничение было намечено, правда в робкой форме, самим Надеждиным. В рецензии на сделанный М. Лихониным перевод «Дон Карлоса» Ф. Шиллера Надеждин разграничивает два типа произведений. В первых «творческое воображение подчиняется условиям действительности подлежательной (калька Надеждина от “объективный”. — *А.М.*) жизни, во-вторых же выражается “подлежательное” (т.е. субъективное. — *А.М.*), индивидуальное богатство творца» [М, 1833, № 99, с. 394].

Существенно, что, вопреки собственным схемам, Надеждин дает эти типы не как исторически сменяющиеся формации, но как реально сосуществующие. Этим разграничением, предвосхищающим концепцию «реальной» и «идеальной» поэзии Белинского, Надеждин делает попытку найти категории, позволяющие одновременно выразить и объяснить многообразие современной литературы и избежать затруднений и противоречий, связанных с использованием понятия «романтизм».

Однако до конца эта работа была проделана лишь Белинским. Противопоставление «реального» и «идеального» само по себе ничего оригинального не представляло, однако до Белинского оно, как и ряд других опозиций, применялось для разграничения древнего и «нового» искусства.

Наглядное представление о системе оппозиций, в которой «реальное» и «идеальное» фигурировало до Белинского, может дать следующая таблица, напечатанная в «Московском наблюдателе», в статье «Шекспир по Гете»:

«Древнее — новое
Простодушное (naïf) — сентиментальное
Языческое — христианское
Героическое — романтическое
Реальное — идеальное
Необходимость — свобода
Долг — воля» [МН, 1835, ч. 2, кн. 5, с. 41].

200

Белинский свел «реальное» и «идеальное» в одном историческом периоде. «Реальная поэзия» объявлена открытием новой эпохи, отвечающим духовным требованиям «века действительности». Таким образом, Белинский разрешил вопрос, оставшийся ранее для критики «Телескопа» неразрешимой антиномией: как согласовать молчаливо признанный даже Надеждиным средневековый генезис современного романтизма с требованиями современной эпохи; иначе говоря, как соединить, совместить в одном историческом периоде «поэзию идеальную» и требования «истинности», «естественности», «народности»? Надеждин этот вопрос фактически обошел молчанием. Белинский нашел ту категориальную диаду, которая объяснила сосуществование в одной эпохе романтизма, имеющего свой генезис в древности, и новой литературы, соответствующей эстетическим требованиям «эпохи жизни действительной». В таких поисках закладывались основы учения о реализме.

Тезис о сближении просвещения с действительностью имеет еще одну сторону, еще одно важное следствие. Речь идет о неоднократно высказываемой журналом идее «поэзии жизни». В 1831 году, в статье «Необходимость, значение и сила эстетического образования», Надеждин подробно излагает эту идею, суть которой состоит в том, что для реализации заложенной в человеке эстетической потребности мало искусства — эта потребность должна найти выражение и в жизни. «...Для выражения всей полноты творческого одушевления, восторженного, к предощущению вечной и беспредельной красоты, достаточно ли ограниченной формы изящного художественного изделия?» [Т, 1831, ч. 3, с. 147]. Оказывается, что высшей ступенью эстетического воспитания человека должна стать «поэзия жизни». «...Этот высокий период нашей жизни, когда все силы и действия наши, проникнутые чудодейственной силою красоты, соглашаются в один стройный и звучный аккорд тихого, но величественного и умирительного одушевления, я называю Поэзией Жизни!» (там же). Иначе говоря, «поэзия жизни» «есть не что иное, как полное гармоническое развитие всех струн человеческого бытия нашего» (там же).

На первый взгляд создается впечатление, что перед нами очередная вариация романтического тезиса «жизнь есть поэзия». Однако, обращаясь к другому выступлению Надеждина по этому же поводу, мы обнаруживаем, что речь идет совсем не о романтической проекции поэзии на жизнь, но скорее о некоем обосновании поэзии жизнью, действитель-

ностью. В статье «Письмо в Киев» Надеждин пишет: «...Поэзия существует не в одном слове, не в одних книгах. Слово есть выражение, орган, тело поэзии; но душа ее заключается в душе. Основанием поэзии слова должна быть поэзия мыслей, поэзия действий, поэзия чувствований...» [Т, 1835, ч. 25, с. 165].

Как видим, идея «поэзии жизни» в надеждинской трактовке самым непосредственным образом вытекает из тезиса о сближении искусства с действительностью. Надеждин считает, что поэзия слова есть нечто вторичное, производное от «развивающейся вокруг нас жизни» [Т, 1835, ч. 25, с. 156], в начале — дело, потом уже слово. Здесь мы имеем дело не с романтической игрой, иронически превращающей жизнь в поэзию, поэзию в жизнь; не с тождеством, на котором настаивали романтики («жизнь и поэзия одно»), в котором различие жизни и поэзии просто снимается, но с четким обоснованием одного другим: поэзия жизни — условие, *conditio sine qua* поэзии слова. Этой-то поэзии жизни Надеждин в русской действительности не находит. «Как же тут искать, где тут быть поэзии?.. — Ее нет и в наших действиях, в наших житейских отношениях, в наших общественных нравах» [Т, 1835, ч. 25, с. 157].

Надеждин не ограничивается установлением зависимости между состоянием общества и состоянием литературы, но и находит «ключ» к характеристике общества, не созревшего для создания своей самобытной литературы: «Поэзия нравов состоит в их живом, искреннем, самообразном развитии: она невозможна без сильных, глубоких страстей... А у нас будто есть страсти?» (там же).

Таким образом, идея сближения с действительностью, примененная как орудие социологического анализа, позволяет Надеждину «восходить» от литературы к действительности, использовать литературу как своего рода индикатор состояния общества.

Помимо рассмотренных двух статей Надеждина в «Телескопе» есть и другие декларации идеи «поэзии жизни». Как известно, одним из апологетов этой идеи в России был И. В. Киреевский. В его статье «О стихотворениях г. Языкова» читаем: «...На некоторой степени совершенства искусство само себя уничтожает, — обращаясь в мысль, превращаясь в душу» [Т, 1834, ч. 19, с. 233–234]. Здесь в своеобразной форме высказана уже знакомая нам мысль, что искусство не самодостаточно, но тяготеет к высшей форме воплощения эстетической идеи — «поэзии жизни».

В статьях «Телескопа» нередки попытки найти в «младенчествуящем» русском обществе проявления этой «поэзии жизни», которые служат предпосылками будущего расцвета литературы. Правда, попытки эти довольно робки и разрозненны. Так, в рецензии на «Песни и романсы» Мерзлякова о последнем сказано: «Поэт в действиях, он был поэтом и в знаниях» [Т, 1831, ч. 2, с. 87]. В статье Ф. Л. Морочкина «Исторические разыскания о дворянском сословии» утверждается, что дворяне «питают государство воспоминаниями минувшего и прозаическое бытие его возвышают до поэзии века исполинов, дворянство составляет поэзию государства!» [Т, 1835, ч. 25, с. 6].

«Поэзия жизни» в трактовке «Телескопа» представляет собой своего рода «социологический императив», предъявляемый искусству: высокое

развитие искусства должно иметь определенные предпосылки в развитии самого общества.

Сближение искусства с действительностью имеет и свои негативные стороны, причем этот негативный аспект по-разному выглядит в отношении западных и русской литератур. В западной литературе, по мнению критиков «Телескопа», приближение к действительности обернулось политической тенденциозностью. «Все писатели, мыслители и поэты, против воли, увидели себя вовлеченными в поток времени и должны были принять политический цвет, более или менее решительный», — отмечается в статье «Немецкая словесность» [Т, 1832, ч. 9, с. 99].

Постоянным предметом упреков в «политической окраске» служит для «Телескопа» современная французская литература. И Надеждин, и Белинский высказываются по этому вопросу в одной части «Телескопа» (сознательное подчеркивание солидарности здесь очевидно). Надеждин в «Выдержках из дорожных впечатлений» пишет, что во французской литературе «просвечивают более или менее, но всегда неизбежно и неотвратимо, политические идеи и страсти» [Т, 1836, ч. 32, с. 97]. В статье «О критике и литературных мнениях Московского наблюдателя» Белинский присоединяется к этому мнению: «...Французской литературе недостает чистого, свободного творчества, вследствие зависимости от политики, общественности и вообще национального характера французов» [Т, 1836, ч. 32, с. 221].

К русской литературе все эти обвинения в «Телескопе» не применяются, зато отмечается другой недостаток, разделяемый ею с литературой Запада. Речь идет о «торговом направлении» современной литературы. Впервые эта тема возникает в «Телескопе» именно в отношении русской культуры, и лишь позже Надеждин выводит генезис «меркантильного духа русской словесности» на Запад, увидя в нем пагубное влияние французской словесности.

Тема «литературы и торговли» появляется в первый раз в 1832 году, в «Молве». Рецензент пишет о засилии исторических романов: «Успехи финансовые возбудили деятельность; и без всяких справок с своими способностями и познаниями многие принялись писать исторические романы» [М, 1832, № 59, с. 233]. Как серьезная опасность рассматривается «меркантильный дух» русской литературы в «Обзрении русской словесности за 1833 год»: литературе угрожает превратиться «в розничную лавку» [Т, 1834, ч. 19, с. 16].

В статье «Здравый смысл и барон Брамбеус» намечен новый ход: корыстные устремления Сенковского поставлены Надеждиным в зависимость от торгового направления французской литературы: «Так вот ваше психологически-литературное начало: его можно выразить коротко и ясно, одним словом: не даром!... И в этом отношении, г. Барон, вы... приближаетесь к юной французской словесности, которая торгует своими нелепостями и расточительна на них потому только, что они дают проценты гораздо выше, чем скромное служение истинной мудрости и истинной красоте, угрожаемое везде банкротством!» [Т, 1834, ч. 21, с. 259].

Белинский продолжает ту же тему в статье «Ничто о ничем»; однако здесь он не пытается свалить вину на французскую литературу, и кро-

ме того, выводит вопрос за пределы нападок на конкретных литераторов (Сенковского, Булгарина), ставя его как принципиальную для всей русской литературы проблему: «...В кармане должен видеть он (современный обозреватель — А.М.) таинственный рычаг этой литературной деятельности, которая промышленности и оптом и по мелочи; в нем должен искать он решения на все мудреные загадки современной русской литературы» [Т, 1836, ч. 31, с. 165].

Осталось сказать еще об одном следствии «сближения просвещения с действительностью», пользовавшимся усиленным вниманием критики «Телескопа»: «историческом направлении» современного просвещения. М. А. Максимович в «Письме о философии» пишет, что «в наше... время... главнейшие вопросы ее (философии. — А.М.) связаны с наукой историей», таким образом, «она получает характер исторический» [Т, 1833, ч. 15, с. 430].

Литература, как и философия, отразила на себе историческое направление века. В «Молве» «романизация истории» приветствуется как «прекрасное направление, составляющее одно из отличительных преимуществ современной литературы...» [М, 1833, № 88, с. 108].

«Исторический роман... считается единственной формой поэтического действия, вполне удовлетворяющею духу и потребностям современного возраста человеческой жизни» [Т, 1832, ч. 10, с. 234], — пишет Надеждин, тем самым характеризуя и «современный возраст человечества», вызвавший к жизни настоящую потребность исследования прошлого и в собственно историческом, и в художественном аспектах.

Сама по себе мысль об «историческом направлении» века отнюдь не является единоличным достоянием «Телескопа»: она — общее место, о котором твердят во многих русских журналах. Так, И. И. Камашев в «Сыне отечества» пишет: «В последнем периоде европейской литературы, еще со времен Гердера, затлилась мысль об историческом направлении века. <...> ...История сделалась чистым языком судеб для слуха современников; ее пыльные свитки ожили, и хроники обратились в источник поэзии» [СО, 1831, т. 23, с. 104]. Однако именно в «Телескопе» подробно рассмотрено значение «исторического направления века» для системы жанров современной литературы, о чем речь пойдет ниже.

Основной проблемой, определяющей движение критической мысли «Телескопа», является соотношение «народности и европеизма» — двух категорий, самим Надеждиным вынесенных в заглавие его итоговой статьи в «Телескопе». Вопросы о сущности понятия «народность», о взаимодействии русской и западной литератур, о состоянии современной русской литературы так или иначе связаны с центральными в критике «Телескопа» категориями «европеизма» и «народности».

В первой своей статье в «Телескопе» Надеждин провозглашает: «Для нас начинается эра живой народной словесности...» [Т, 1831, ч. 1, с. 45]. Однако уже в 4 номере за тот же 1831 год состояние современной русской литературы трактуется далеко не так оптимистично, как в «официальном» первом: «народность» рассматривается как императив, до осуществления которого пока еще далеко. В библиографическом обзоре Надеждин пишет, что протекший 1830 год «отметился в летописях нашей

литературы не как начало новой жизни, но как последняя высшая ступень лихорадочного пароксизма, долженствовавшего приготовить переход нашей младенчеству словесности, к зрелой возмужалости. <...> Лихорадка, схваченная еще в неосторожных прогулках по чужеземной слякоти, истрепала ее до горячего сумасбродства» [Т, 1831, ч. I, с. 579].

В этой рецензии позиция «Телескопа» проявилась с полной ясностью: все годы своего существования он будет взывать об обращении к «народности», отказе от подражания европейской словесности; будет подчеркивать «младенческое» состояние русской литературы, видя в этом «младенчестве» зародыш грядущего расцвета. Отношение «Телескопа» к русской литературе безусловно критично, но это все же «оптимистическая» критика, потому что даже в негативных явлениях русской литературной жизни «Телескоп» порой готов усмотреть позитивное начало. Так, о романах «Орлова, Гурьянова, Кузмичева, и прочей братии» Надеждин пишет: «...Это, по-видимому, отвратительное явление заключает в себе утешительное предзнаменование» — оно показывает, что «в русской литературе близок должен быть поворот от искусственного рабства и принуждения... к естественности, к народности» [Т, 1832, ч. 7, с. 158].

Причина плачевного состояния русской литературы — подражательность, воцарившаяся в ней с самого раннего, «младенческого» периода ее развития. «...Благодатный весенний возраст словесности, запечатлеваемый у народов, развивающихся из самих себя, свободной естественностью и оригинальной самообразностью, у нас напротив обречен был в жертву рабскому подражанию и искусственной принужденности» [Т, 1832, ч. 7, с. 153].

Здесь уже заложены основы концепции, которую Надеждин в полной мере изложит в статье «Европеизм и народность, в отношении русской словесности»: ранний период развития литературы, который у любого народа отмечен углублением в себя, «центростремительным», по терминологии Надеждина, направлением, и, следовательно, преобладанием «народности» над «чужездством» (термин Надеждина) в русской литературе ознаменовался преобладанием подражательного начала над оригинальным.

В следующем, втором, номере журнала за 1832 год, помещена важная для понимания концепции русской культуры в «Телескопе» статья М.А. Максимовича «О русском просвещении». Здесь Максимович повторяет тезис Надеждина о начале «эры живой народной словесности», но уже в применении к русской культуре в целом: «Россия, доселе воспитанница и подражательница Европы, теперь, кажется, начинает переходить к внутренней жизни своего духа, чтобы сделаться самостоятельной» [Т, 1832, ч. 7, с. 176].

Итак, если «центробежный» и «центростремительный» периоды в развитии русской культуры поменялись местами, то и из этого можно извлечь свои преимущества. Россия познает свою «народность», уже вкусив всех плодов зрелого «европеизма», что позволит ей занять в культурном мире особое положение. Так возникает в статье Максимовича идея особой исторической миссии России: «И если совершенствование есть назначение человечества, то Россия, воздвигающаяся на позорище

мира позднее других царств, начинающая развитие самобытности своей с того, что другие царства узнали при отцвете, она должна будет явить собою самое высокое усовершенствование человечества.

С тем вместе образование России должно быть и самое полное, ибо в натуре русского заключается не только способность к опытному мышлению европейца, но и та восточно-пламенная способность, с которою он быстро и живо объемлет предметы, и прямо ощущает истину. <...>

Таким образом, Россия должна будет явить собою новое, самое высокое, полное и прочное, самое жизненное образование человеческого духа и составит средоточие просвещенного мира» [Т, 1832, ч. 7, с. 180–181].

Как видим, в «Телескопе» проблема «народности и европеизма» связана с идеей особой исторической миссии России. Россия пришла к своей «народности» уже «европейской», что и позволит ей совместить «всеотзывчивость» и самобытность. Историческое будущее — за Россией. Эта мысль проводится и в статье А. Д. Закревского «Взгляд на русскую историю»: «История отказалась от Запада: жизнь, как при упадке литературы, раздробилась на мелочи, эпитафемы». Зато «в России, под сению благодатного самодержавия, руководимая опытным правительством, жизнь в полном цвете видоизменяется во все формы европейской и пребывает в существе своем отдельной, самобытною...» [Т, 1833, ч. 17, с. 503].

Следует обратить внимание на последнюю фразу: автор подчеркивает, что способность перевоплощаться во все формы «европеизма» (здесь в зародыше идея «всеотзывчивости») не мешает расцвету народности.

В концепции «Телескопа» «европеизм» не отвергается радикально: журнал призывает вернуться от затянувшегося периода подражания к освоению народного, самобытного, но восприятие достижений западной культуры этому не мешает. «...Мы должны стремиться не перенимать, но понимать европейское для возвышения русского», — пишет Максимович в упомянутой выше статье [Т, 1832, ч. 7, с. 177].

Что же понимается в «Телескопе» под «народностью»? Обратимся к рецензии Надеждина на стихотворения В. Г. Теплякова. Здесь критик выстраивает важный для понимания его концепции народности синонимический ряд к этому понятию. «Народный» — это «самобытный», «самопроизводительный» [Т, 1832, ч. 9, с. 122]. Народность в таком понимании заключается не в круге изображаемых предметов, но в самом характере творческой деятельности: ее должна обуславливать жизнь народного духа. Здесь Надеждин бесконечно далеко ушел от поверхностного понимания народности, связывающего ее со стилем, с предметом изображения; он заговорил о народности как о «самопроизводительной жизни» литературы, то есть как об условии существования подлинной литературы вообще. Именно из этих догадок выросла и мысль Белинского, высказанная позже в «Телескопе», о том, что «народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно-художественного произведения» [Т, 1835, ч. 26, с. 580].

Впрочем, уже в 1831 году, в рецензии на «Песни и романсы» Мерзлякова, народность не только отграничивается от простонародности, но и превращается из определения стиля и предмета изображения в показатель соответствия произведения всей полноте жизни «народного орга-

низма»: прелесть песен Мерзлякова «состоит в народности, коей они проникнуты: не той грубой простонародности, которая трется по постоянным дворам и подслушивает поговорки извожиков, но народности чистой и возвышенной, вслушивающейся в биения внутренней жизни, разлитой по всем жилам народного организма» [Т, 1831, ч. 2, с. 88–89].

Понятие «полноты» охвата действительности, уже сыгравшее свою роль в обосновании «истинности» современной литературы, выступает в качестве опосредующего звена и при обосновании принципа народности. «Полнота» и здесь остается центральной категорией критики «Телескопа»: всем предшествующим эпохам было дано изображать действительность лишь какой-то ее стороной, в какой-то ее части, то перед современным художником «океан бытия предстает... весь в своей нераздельной целостности» [8, с. 372].

«Народность» поэзии Мерзлякова состоит именно в том, что она вслушивается «в биение внутренней жизни, разлитой *по всем* (курсив мой. — А.М.) жилам народного организма», т.е. отражает жизнь народа как целое, во всей ее полноте.

Понятие «народности» вступает в критике «Телескопа» сразу в два противопоставления по одному и тому же признаку. С одной стороны, она противопоставляется «простонародному». Характерно, что Надеждин не отрицает «простонародной» литературы [см. «Европеизм и народность...», Т, 1836, ч. 31, с. 256], но не считает ее подлинно народной именно потому, что создаваемая ею картина жизни неполна: она отражает лишь одну сторону жизни народа, но не целое ее.

С другой стороны, «народное» противопоставляется «светскому», причем аргумент здесь тот же: «светская» литература подменяет целое частью. «У Пушкина были притязания на имя русского народного поэта и он долго считался таковым; но его народность ограничивалась тесным кругом наших гостиных...» [Т, 1832, ч. 9, с. 122]. Здесь следует видеть не выпад против недолголюбиваемой Надеждиным литературной аристократии, но в робкой еще форме намеченное противопоставление «литературы народа» (дающей полную картину жизни) «литературе света, общества», отражающей лишь часть народной жизни.

Все эти идеи находят свое полное развитие в «Литературных мечтаниях». Понятие «народности» у Белинского трактуется в плане столь занимавшей критику «Телескопа» проблемы соотношения цельного идробного изображения действительности. Подлинная жизнь народа выражается лишь «в целой идее народа. Посему, избрав предметом своих вдохновений одну часть оного, вы непременно впадете в односторонность» (М, 1834, № 52, с. 446). Использован в статье Белинского и часто применяемый в «Телескопе» социологический принцип анализа литературы: полнота изображения действительности возводится к неполноте жизни общества, которое в России не тождественно народу.

В трактовке проблемы «народности» критика «Телескопа» затронула еще один важный аспект: речь идет о соотношении искусства народного и профессионального.

Здесь нужно отметить одну характерную тенденцию, отразившуюся в целом ряде статей. Противопоставление «естественного» и «искус-

ственного» порой находит в «Телескопе» крайнюю, радикальную трактовку: народное искусство принципиально ставится выше искусства профессионального.

Так, в статье А. Ламартина «Судьбы поэзии» читаем: «В духе народ более поэт, чем мы; ибо ближе нас к природе...» [Т, 1834, ч. 20, с. 530]. Это противопоставление народного искусства профессионализму — отнюдь не случайность в «Телескопе». Аналогичную трактовку противопоставления «естественного» и «искусственного» находим в статье Ф. Кони «Нечто о старинных шведских песнях»: «Мы часто нечувствительны к симфонии великого Гайдна или Бетховена... а простая песня, пропетая грубым голосом простолюдина, иногда трогает нас до слез...». Далее этот парадокс объясняется: произведение профессионального искусства — не прямое выражение чувства, а артефакт; «чувство» в нем выражено опосредованно, поэтому оно и не может иметь непосредственного воздействия на душу. «...А песня, напротив, будучи простым выражением чувства, понятнее душе нашей и ближе к сердцу» [Т, 1834, ч. 21, с. 46–47].

В гораздо более резкой форме сходная мысль высказана в статье Ю. И. Венелина «Украинские народные песни, изданные М. Максимовичем». Проблема народности — главная в статье, и решает ее Венелин весьма радикально. Вот что он пишет: «Народные песни должно отличать от заказных. Заказными я называю произведения тех лиц, которые, изучив правила стихосложения и пиитики, заказывают сами себе сочинить песню, и часто вопреки расположению своего духа вынуждают у себя ощущения, если нет возбуждающих к тому обстоятельств. Такого рода песни представляют нам разного рода мелкие стихотворения, преимущественно лирические. Не стану доказывать, как часто этого рода песни бывают бездушны и бесцветны. Да и могут ли выливаться сильно-выразительные песни из поддельных, только воображаемых ощущений?»

Народные песни истекают из ощущений, производимых обществом, истекают в самое время и на месте, ибо простой народ, не учившись стихотворству, имел учителя в самом чувстве, и не может, вопреки расположению духа, не может сказать себе: Я хочу написать нежную, чувствительную оду».

Автор формирует свои выводы таким образом: «Народность такое превосходство же имеет над образованностью, какое естественность над искусственностью» [Т, 1834, ч. 22, с. 519–521].

В вопросе о народности статья Венелина составляет как бы «левое направление» в «Телескопе», выражает наиболее радикальную позицию. Однако взгляды Венелина имеют немало общего с точкой зрения самого редактора. И для того, и для другого народность, понятая как соответствие творчества внутренней жизни народа, составляет необходимое условие всякого произведения искусства. И для Надеждина, и для Венелина произведение искусства народно лишь тогда, когда естественно. Однако «естественность» понимается ими по-разному. Для Надеждина «естественность» — результат уравнивания искусства с природой, достигнутого благодаря новой точке зрения художника на действительность; точке зрения, с которой жизнь открывается во всей полноте, как «панорама» (термин Надеждина). Это уравнивание искусства с природой, избавляет первое

от необходимости «украшать» природу. Таким образом, «естественность» по Надеждину не исключает профессионализм, но, напротив, является высшим его достижением. Венелин же понимает «естественность» в чисто психологическом ключе: естественно лишь непосредственное выражение чувства. Всякий профессионализм становится тем опосредованным, которое по определению своему исключает естественность.

Тенденция ставить народную поэзию выше профессиональной, на наш взгляд, сродни также характерному для «Телескопа» интересу к документальным жанрам литературы. «Современные летописи», «сцены из современной жизни», «быль» — такие подзаголовки часто встречаются в прозе «Телескопа»; огромный интерес проявляется в нем к мемуарам, запискам. Тяга к произведениям, имеющим качество «репортажа», живого свидетельства, и в силу этого обладающим непосредственностью документа — характерная черта культуры 1830-х годов, этого «века действительности», нашедшая отражение в «Телескопе». «Документ» в широком смысле слова, как непосредственное свидетельство чувства (народная песня) или события (мемуары, «были»), вызывает теперь порой больше доверия и интереса, чем художественный вымысел.

Итоговое выступление «Телескопа» по вопросу о народности и европеизме русской литературы — статья Надеждина «Европеизм и народность, в отношении к русской словесности». Понятие «народность» трактовано здесь двояко. Во-первых, «народность» есть неизбежная особенность состояния искусства на ранних стадиях его развития; ведь, согласно Надеждину, для литератур «младенчествующих» народов было характерно «центростремительное» направление, углубление в себя, и, следовательно, преобладание самобытной жизни, «народности». Во-вторых, народность в той же статье трактуется и как необходимое следствие «естественности», которая является особенностью современного направления изящных искусств. Таким образом, на современном этапе развития искусства народность возникает как результат стремления к естественности. Это разграничение является, по сути дела, ответом на статью Венелина, полностью отрицавшего народность профессионального искусства.

Итак, понятие «народности» в критике «Телескопа» соотносится с целым рядом других категорий: «европеизм», «самобытность», «естественность», «профессионализм», «простонародность». Белинский подключает сюда еще одну категорию — «человеческое» (в смысле «общечеловеческое»). Так, в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский пишет, что Н. Полевой в своих повестях «искал больше человеческого, нежели русского и вследствие этого, народное и русское само пришло к нему» [Т, 1835, ч. 26, с. 551]. Для Надеждина, у которого «народное» и «общечеловеческое» терминологически строго разграничены, такая постановка вопроса была бы невозможна. Однако на самом деле Белинский лишь доводит до логического предела надеждинский ход мыслей: у Надеждина «народность» есть результат осуществления ряда более общих условий: «самобытности» и «естественности» прежде всего; Белинский же трактует народность как результат осуществления еще более общего условия — освоения литературой общечеловеческого содержания.

Прямое отношение к проблеме народности имеет и развитая «Телескопом» идея «панславянской культуры». Мысль о единстве славянских культур была настолько актуальна для Надеждина и первоначального редакторского круга «Телескопа», что журнал намечалось сделать прежде всего трибуной для пропаганды именно этой идеи. 2 января 1832 года Погодин в дневнике записывает: «Дельные разгов[оры] слав[янской] истории и намерение сделать слав[янское] существенною частию Телеск[опа]» [79, л. 75]. Показательно для этих настроений и письмо П. А. Муханова Погодину от 13 апреля 1832 года: «В Пруссии заводят кафедр[у] для славянизма. В Берлине также ищут профессора. <...> Жаль, что не в Москве центр славянщины» [54, л. 1 об.].

Материалы «Телескопа» показывают, что идея сделать своего рода «центр славянщины» из «Телескопа» была его сотрудникам не чужда: в нем находим массу статей и публикаций по культурам славянских народов: украинской, сербской, чешской и др. В первые годы издания журнала Надеждин подробно и подчеркнуто доброжелательно рецензирует выходящие на Украине книги, ведет обширную переписку с писателями Украины (В. Перцовым, И. М. Петровым, И. Матаком).

«Народность» понимается Надеждиным как категория общеславянского масштаба, в своих рецензиях он развивает концепцию общеславянского единства. В «Европеизме и народности» Надеждин говорит о славянских культурах как о «судной казне, куда можем мы смело и безопасно обращаться в нашей бедности!..» [Т, 1836, ч. 31, с. 254]. Эта мысль, впервые здесь сформулированная в общем виде, раньше высказывалась по частным поводам. Так, в статье «Сербская словесность», написанной, по всей вероятности, самим Надеждиным, утверждается, что усвоение достижений этой литературы должно иметь для нас «важнейшие следствия: ибо звуки, столь глубоко нам сродные, могут, коснувшись нас, извлечь из неведомой глубины общего нам славянского духа новые, неведомые созвучия» [Т, 1832, ч. 9, с. 508].

В трактовке соотношения славянских культур использован очень характерный для критики «Телескопа» и романтической культурологии вообще принцип «историко-культурной дополнительности», отчетливо сформулированный Белинским в «Литературных мечтаниях»: «...Только идя по разным дорогам, человечество может достигнуть своей единой цели...» [М, 1834, № 42, с. 249]. С одной стороны, эта идея делает особо ценными проявления народности, самобытности (у каждого народа — своя «культурная задача»), но с другой стороны, она выдвигает необходимость некоего синтеза культур (у человечества «единая цель»).

Достижение панславянского культурного единства — один из уровней осуществления этого синтеза. «Народности» каждого славянского народа дополняют друг друга, поэтому представления о «своем» и «чужом» в свете необходимости синтеза славянских культур неуместны. В рецензии на «Украинский альманах» Надеждин советует украинским писателям: «Пусть займутся они прилежной разработкой этой богатой почвы (украинской древности, общей и русским. — А.М.), под браздами коей найдутся воспоминания собственного нашего младенчества, застуженные в нас северным холодом» [Т, 1831, ч. 5, с. 106].

Итак, по Надеждину, всякая славянская культура обладает известным преимуществом перед всякой другой славянской культурой: она должна была сохранить что-то из общеславянского прошлого, что другой культурой утрачено. Так открывается необходимость синтеза, план которого отчасти намечен в «Европеизме и народности».

Эти идеи Надеждина, разделяемые им с Погодиным и Венелиным, не оказали влияния на «молодое» поколение сотрудников «Телескопа». Более того, Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» проявляет враждебность по отношению к превозносимому Надеждиным в качестве своего рода символа общеславянской культуры Григорию Сковорде [Т, 1835, ч. 26, с. 597].

Проблема «народности» имеет еще один, очень частный поворот. Дело в том, что «народность и европеизм» в русской литературе «Телескоп» локализует географически: противопоставление народности и европеизма проецируется на противопоставление Москвы и Петербурга — вернее, московской и петербургской литературы.

Редакция «Телескопа» в первые годы его существования стремилась к установлению контактов с некоторыми петербургскими литераторами; однако с 1833 года курс меняется. «Телескоп» начинает проводить последовательное противопоставление Москвы и Петербурга, причем Москва выступает как воплощение народного, исконно-русского начала», Петербург же олицетворяет наносное, поверхностное, европейско-официозный лоск. Впервые эта промосковская ориентация дает себя знать в статье Надеждина «1832 год», где о московских газетах говорится: «Содержания их кто не знает? Они разнообразны и всеобъемлющи, как Москва!» [Т, 1833, ч. 13, с. 158].

С полной ясностью это противопоставление проведено в рецензии Надеждина на «Новоселье»: «Что ни говори, петербургские наши собрания, мы откровенно скажем и готовы доказать, что древняя столица русская и в литературе, также как во всех чертах своей физиономии, отличается резко от младшей северной сестры. <...> Конечно, наши московские изделия по большей части не так гладки, но зато не пусты, как петербургские, где часто скользишь, как по паркету, не спотыкаясь ни на свежей мысли, ни на глубоком чувстве...» [Т, 1833, ч. 13, с. 93–95].

Это противопоставление подхватывается и Белинским в статье «Ничто о ничем»: «Все петербургские журналы стремятся лишь к мирному и единому преуспеянию...», зато в московской журналистике «можно заметить и мысль, и какие-то порывы благородные и чуждые внешних расчетов, большое усердие к своему делу...» [Т, 1836, ч. 31, с. 652].

Нередко подобные противопоставления Петербурга — лоска и гладкости, скрывающих пустоту, — и Москвы, где за неказистой наружностью стоит подлинная глубина, встречаются в рецензиях «Молвы».

Так, заканчивая неблагоприятную рецензию на изданные в Петербурге стихотворения В. И. Романовича, рецензент замечает: «Мы для того распространились об этой книжке, что она издана в Петербурге, где господа журналисты нередко говорят с таким пренебрежением о плохих московских изданиях сочинений г. Орлова и его последователей; но они назначаются для простолюдинов; а стихотворения г. Романовича напечатаны с таким изяществом, которое показывает претензию на изящество

литературное. Мы хотим показать, что наружность обманчива; что мнимое превосходство образованности иногда бывает гладко вылощенной поверхностью» [М, 1832, № 24, с. 96].

Здесь за выпадом против петербургского поэта скрыт выпад против Петербурга как некой литературной общности; и снова всплывает знакомый уже образ «гладко вылощенной поверхности» — символа бессодержательности. Петербург в «Телескопе» воплощает идею официоза, пустых внешних форм; его жизнь — вне народности, в то время как Москва подлинно народный русский город.

Эту позицию легко понять, если вспомнить о настроениях, которые царили в круге знакомых Надеждина, прежде всего в доме Аксакова. Друг С. Т. Аксакова, М. М. Карниолин-Пинский, писал ему из Петербурга: «Что сказать тебе о Спбурге? Гранит, лед, эгоизм — вот изображение этого города. Ни дверей, ни сердец — он не раскрывает» [43, л. 1 об. — 2].

Сам Надеждин во время поездки в Петербург в 1835 году писал Аксакову об «этой чугунной, холодной стороне, которую во всех отношениях должно назвать чужою. Боже! Что за жизнь? Что за люди? Что за природа? <...> Ох! это не Москва — русский град, народный град, по вашему выражению...» [59, л. 3].

Москва — «русский град, народный град» — и становится в «Телескопе» географическим символом идеи народности.

Рассмотрим теперь, как преломляются «магистральные идеи» критики «Телескопа» при решении конкретных вопросов современного литературного процесса. Суждения журнала о современной литературе не превращаются в пестрый набор оценок, не связанных между собой, прежде всего благодаря тому, что критикой «Телескопа» был выработан четкий критерий подхода к литературному произведению: оно оценивалось в первую очередь с точки зрения своего соответствия новой жанрово-родовой структуре, характерной для современной литературы. Эта жанрово-родовая структура была разработана критикой «Телескопа» очень тщательно. Однако прежде чем перейти к ее рассмотрению, нужно сказать о своеобразии терминологии критических статей «Телескопа», прежде всего статей самого Надеждина.

Система категорий, применяемых для оценки произведений в «Телескопе», довольно своеобразна. Эти категории мало похожи на традиционные категории эстетики. Так, в языке Надеждина, предельно насыщенном тропами, внешне «случайный» метафорический оборот может выполнять функцию важного эстетического понятия. Из статьи в статью перекочевывают такие слова как «панорама», «калейдоскоп», «лоскуток» и т. д. Дело тут не в привязанности критиков к известным оборотам речи, но скорее в том, что эти далекие от эстетической терминологии слова становятся важными категориями литературно-критического анализа. Так, вся надеждинская система оценки современного романа построена на противопоставлении принципа «панорамы» принципу «калейдоскопа»; понятия «отрывок», «лоскуток» необходимы для понимания трактовки жанра повести в «Телескопе».

Уже в первой своей большой статье в «Телескопе», «Современное направление просвещения», Надеждин во главу угла ставит вопрос о пе-

ревороте жанрово-родовой системы, происходящем в «новом веке». Необратимые изменения произошли в системе родов: эпос и лирика потеряли прежнее значение. Надеждин отмечает «очевидное оскудение лирического восторга и эпической созерцательности в современных произведениях» [Т, 1831, ч. 1, с. 33]. Стали невозможными ни «хладнокровное созерцание... непреложного течения судеб» — слишком активным стало вмешательство человека в мировые процессы; ни лирический энтузиазм — слишком уж рассеивается «наша внутренняя полнота» «в жизни действительной» [Т, 1831, ч. 1, с. 33–34].

Единственным родом литературы, сохраняющим в новую эпоху свои позиции, остается драма, «ибо она одна, в силу эстетической своей организации, может неистощимое разнообразие явлений бытия оправдать в рамы идеального единства, без ущерба их неделимости — может быть полною картиною полного развития жизни...» [Т, 1831, ч. 1, с. 35].

Выдвижение драмы в качестве доминирующего рода литературы отозвалось и в «Литературных мечтаниях» Белинского, где он пишет: «Сама эпопея от драмы занимает свое достоинство, роман без драматизма вял и скучен. В некотором смысле эпопея есть только особая форма драмы. Итак, положим, что драма есть, если не лучший, то ближайший к нам род поэзии» [М, 1834, № 51, с. 418].

Но мысль Надеждина далее делает резкий поворот. Оказывается, до сих пор речь шла о возможностях литературы в пределах старой родовой системы. Однако «дух времени» создал новую форму поэтического действия, которая стоит на границе родов. Эта форма — роман. Если для драмы «совершенное уравнение идеи с действительностью» основная, по Надеждину, цель современного искусства «стоит... безмерных напряжений, не всегда успешно поборающих условия драматической организации», то в романе «задача современного направления поэзии разрешается во всей полноте, без всякого принуждения» [Т, 1831, ч. 1, с. 37].

Здесь следует обратить внимание прежде всего на то, что роман у Надеждина поставлен как бы вне родов: он не «эпос нового времени», как у Белинского, он скорее некое надродовое образование, вобравшее черты всех родов. В статье о «Рославлеве» Надеждин по поводу романов В. Скотта пишет: «От поэзии эпической заимствует он (роман. — А.М.) историческую изобразительность... <...> Он имеет и обширность, и разнообразие, и многосложность эпопеи... От поэзии лирической заимствует он романтическое одушевление. Наконец, от драматической поэзии заимствует он живую деятельность...» [Т, 1831, ч. 4, с. 91].

Основная особенность жанра романа по Надеждину — принципиальная неограниченная широта изображения: роман — «поэтическая панорама жизни» [Т, 1831, ч. 3, с. 99]. Если драма — наиболее близкая роману по широте изображения форма искусства — в силу своей подчиненности сценическим условиям «не представляет фантазии довольно простора», то роман создает для изображения жизни «рамы гораздо обширнейшие» [Т, 1831, ч. 4, с. 89].

Роман в наибольшей степени отвечает требованию принципиальной широты изображения, его главное свойство можно, используя надеждинский термин, назвать «панорамностью»: «Роман, как понимает его теперь

Европа, должен представлять полную картину жизни в ее деятельном развитии, строго подчиняясь всем вещественным условиям истины, но между тем представляя себе свободный выбор и устройство занимательных точек зрения» [Т, 1832, ч. 10, с. 235].

«Точка зрения» — важный термин эстетики Надеждина, о чем уже говорилось выше. Именно выбор «точек зрения» определяет специфику того или иного жанра. «Точка зрения», соответствующая жанру романа, предполагает удаление от изображаемых событий, обеспечивающее максимально полную, «панорамную» картину жизни. Выражения «полнота» и «цельность» («цельность» опять же в смысле полноты «панорамы жизни») очень часто фигурируют в надеждинских определениях романа. От настоящего романа нужно требовать «всеобъемлющей полноты», «цельной картины» [Т, 1831, ч. 1, с. 383].

Если подлинному роману соответствует принцип «панорамы», то квази-роман в критике «Телескопа» постоянно ассоциируется с «калейдоскопом» или «китайскими тенями». Таковы романы Нарежного и Булгарина [Т, 1832, ч. 11, с. 378–379], таков «Лунатик» Вельтмана — «живописный калейдоскоп» [М, 1834, № 39, с. 189].

Речь идет не о полном отрицании эстетического достоинства произведений второго типа, но о более низком их качестве в сравнении с настоящим романом. «Калейдоскоп» дает видимость панорамы, цельности, видимость, которая на самом деле лишь набор картин: «пункт зрения», с которого мир явлен целиком «в миниатюре», здесь не найден.

Повесть — другой важный жанр современной литературы. По определению Надеждина, она «должна быть не что иное, как эскиз, схватывающий мимолетом одну черту с великой картины жизни — краткий эпизод из беспредельного романа судеб человеческих» [Т, 1831, ч. 1, с. 383].

Для Надеждина повесть — жанр, производный от жанра романа. Если роман реально осуществляет множественность точек зрения, то повесть осуществляет ее потенциально: автор повести в принципе может выбрать любую точку зрения и развить ее: «... Повесть не что иное, как роман в миниатюре... <...> ...Нынешняя повесть, подобно роману, есть художественное представление жизни со всех точек зрения» [Т, 1832, ч. 11, с. 99].

Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» солидаризуется с Надеждиным и даже цитирует его: «Когда-то и где-то было прекрасно сказано, что “повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих”. Это очень верно; да — повесть, распавшийся на части, на тысячи частей, роман; глава, вырванная из романа...» [Т, 1835, ч. 26, с. 410].

Однако принцип «панорамного» охвата действительности находит свое осуществление и в повести. Дело в том, что повесть и у Надеждина, и у Белинского рассматривается всегда в отношении к некому целому, как производное от этого целого. Так, повести Г. Цшокке — «прекрасные отрывки швейцарской души его» [Т, 1831, ч. 4, с. 245]. В рецензии на «Рассказы о былом и небывалом» Н. А. Мельгунова повесть вновь рассматривается с точки зрения некой потенциальной целостности, к которой она могла бы принадлежать: повесть «именно есть эта пестрая, неистощимая, необъятная жизнь человечества, изорванная на мелкие разноцветные лоскутья...» [М, 1834, № 12, с. 183].

Сама рубрикация художественной прозы в «Телескопе» (рубрики и подзаголовки типа «Из летописей современной жизни», «Сцены из современной жизни») является попыткой представить эти разрозненные «лоскутья» и «отрывки» в виде какого-то цельного текста, собрать их под единым углом зрения, создав тем самым цельную «панораму» современной жизни.

Современная эпоха создала и другие жанровые образования, отмеченные критикой «Телескопа». Характерное для современного просвещения «сближение с действительностью» наложило печать и на жанровую систему современной литературы. Появились новые жанры, особым образом соединяющие реальность и художественный вымысел, жанры, в которых искусство оказывается приближенным к действительности в большей степени, чем в литературе прежних лет.

На страницах «Телескопа» постоянно фигурируют понятия «сцены из современной жизни», «современные летописи» и т. п. Идет речь в «Телескопе» и об «исторических сценах». Впервые о «сценах» как об особом жанровом образовании Надеждин заговорил в статье «О современном направлении просвещения». Здесь он пишет о потребности современной драмы в «истине»: «... за... полномочную свободу в расширении рам и смещении цветов представления драма наша платит строгою привязанностью к истине» (снова понятия «истинности» и «широты»), свободы и «рам» оказываются рядом!); далее речь идет уже собственно о жанрах: «Новейшие покушения французов развязать совершенно драму от театральных условий в так называемых исторических сценах — очевидно суть следствия той же потребности... (в “истинности”. — А.М.); ... теперь вся современная история обрабатывается драматически в бесчисленных лоскутках, рассыпаемых французской изобретательностью под именем современных сцен» [Т, 1831, ч. 1, с. 37].

Вскоре в «Телескопе» появляется рецензия Надеждина на пушкинского «Бориса Годунова», в которой понятие «исторических сцен» применено уже к русской литературе. Интересно, что «исторические сцены», как и роман, трактуются Надеждиным как надродовое образование. Он пишет о Пушкине: «Не он первый, не он и последний затеял этот новый способ поэтического представления событий, неизвестного нашим дедам. В. Скотт подал к нему повод своими романами; а французская неистощимая живость не умедлила им воспользоваться со свойственной ей легкостью и затейливостью» [Т, 1831, ч. 1, с. 558].

Таким образом, «исторические сцены» ставятся Надеждиным в один ряд с историческим романом как явления одного порядка, один тип, одна «фамилия» (выражение Надеждина). Различие литературных родов имеет для Надеждина гораздо меньшее значение, чем близость общего поэтического задания: дать поэтическую летопись прошлого в свободной и широкой «раме», не стесненной условностями повествования.

Многие опубликованные в «Телескопе» произведения снабжены редакторским подзаголовком «сцены из современной жизни»: к ним относятся, например, «Клятва женщины» И. Люка [Т, 1834, ч. 21], «Чему быть, того не миновать» Г. Альбитта [Т, 1834, ч. 23]; повесть Бальзака «Мщение» снабжена равнозначным подзаголовком «Эпизод из летописи».

сей современной жизни» [Т, 1831, ч. 2], его же повесть «Невеста-аристократка» имеет подзаголовок «Еще из летописей современной жизни» [Т, 1831, ч. 5]. Перед нами не только способ рубрикации и не только попытка свести эти повести-«лоскутки» в некое целое, построить из них текст, дающий цельную «панораму» жизни, но и определение жанрового своеобразия данных повестей. В «Летописях отечественной литературы» Надеждин применяет понятие «современные сцены» к определенному типу повести. Речь идет о «дееписательной» повести, которая, в свою очередь, делится на два типа: «Или события сии (которые в ней изображаются. — А.М.), принадлежат ко временам минувшим... суть собственно исторические факты; или, повторяясь ежедневно в жизни, как национальные идиотизмы, собираются наблюдением с живой игры народной физиономии, суть наглядные современные сцены» [Т, 1832, ч. 11, с. 104].

Итак, понятие «современные сцены» применяется Надеждиным и к драматургии, и к разновидности повести. Перед нами попытка нащупать, определить некое надродовое литературное образование, для которого различие родов не столь важно, сколь общность иного порядка: документальное, как бы «репортажное» изображение жизни в отрывочных «лоскутках», которые, однако, имеют возможность сложиться в некую единую «летопись современности». Подзаголовки сходного характера, предпосылаемые в «Телескопе» разным литературным текстам, как бы проводят нити от произведения к произведению, указывают читателю на то, что перед ним, в сущности, единый текст, единая «летопись современной жизни».

Однако в вопросе о «документальности», если понимать под ней определенную степень приближения того или иного произведения к действительности, «Телескоп» занимает весьма сложную и противоречивую позицию.

С одной стороны, для «Телескопа» часто бывает характерна негативная реакция на чрезмерное приближение литературы к действительности, на чрезмерный документализм. Особенно ясно это проявляется в суждениях о западноевропейской литературе. Так, в статье «Французская словесность» рецензент пишет о современных французских пьесах: «Мы видим в них лоскутки из газет, отрывки из записок, более или менее удачно выбранные, более или менее искусно сшитые: но напрасно будем искать того, что называется созданием, напрасно будем искать поэзии!» Оказывается, что «новая система драматизирования современных событий... заменяет вымысел действительностью, в область творческого изобретения вводит рабское, материальное подражание» [Т, 1832, ч. 10, с. 487, 501].

Итак, «Телескоп», постоянно ратовавший за сближение современного просвещения с действительностью, в то же время предостерегает искусство от опасности «документализации», от чрезмерного увлечения «рабским материальным подражанием». Однако и здесь не все так просто. 30-е годы — период увлечения литературы документальностью, и многие произведения, опубликованные в «Телескопе», имеют симптоматичные подзаголовки: «русская современная быль» [Т, 1834, ч. 10], «быль» [Т, 1834, ч. 19, с. 499], носят названия типа «Х-ая быль» [Т, 1834, ч. 24, с. 416]. Для авторов становится очень характерной оговорка, что пове-

ствование их не художественный вымысел, но чистая правда, к которой они ничего не прибавили. Грань между вымыслом и реальностью становится предметом вполне сознательной литературной игры (соответствующий материал «Телескопа» будет рассмотрен в 3-ей главе). Любопытно, что в самой рубрикации журнала порой возникает явная путаница: Надеждин, например, помещает в раздел «Изящной словесности» «быль» под названием «Странное явление» [Т, 1834, ч. 22], которая к художественной литературе никакого отношения не имеет: это непритязательная история болезни, одного странного помешательства. Очевидно, что в данном случае сам издатель «Телескопа» помещением этой статьи в разделе изящной словесности молчаливо признал факт расшатывания грани между художественным вымыслом и документальным повествованием.

Нет сомнения, что сам Надеждин прекрасно понимал, какое значение приобретает в современной литературе документально-бытовой материал — материал «частной жизни». Доказательство тому — рецензия на «Краткие записи» А. С. Шишкова и «Записки 1814 года» А. И. Михайловского-Данилевского. В ней автор, скорее всего сам Надеждин, пишет: «...Наш век отличается тем, что жизнь частная получила в нем особенную важность. <...> Ныне органическая целость жизни общественной раздробляется напряжением частных видов и интересов, кои, особенно в конце прошедшего и в начале текущего столетия, приобрели ужасную силу и значительность. <...> Отсюда очевидна внутренняя занимательность нынешних записок: в них заключается современная история, так сказать, начерно, в ее первоначальном виде» [Т, 1831, ч. 5, с. 259].

Это, конечно, полупризнание, но и оно важно: Надеждин выдвигает «записки частной жизни» как важный, «занимательный» жанр, дает этому документальному жанру приоритет в освещении современной истории.

Процесс «историзации» литературы тоже отразился на системе литературных жанров. Здесь позиция журнала проще: два исторических жанра современной литературы, исторические роман и сцены, принимаются «Телескопом» безоговорочно.

Изображение исторически отдаленных, «дистанцированных» событий всегда приветствуется «Телескопом» как более благоприятное для художественного произведения, нежели изображение современных событий. Эта тенденция в «Телескопе» достаточно устойчива — при всей противоречивости его отношения к «современным сценам». Так, в уже цитированной статье «Французская словесность» Надеждин, сопоставляя старинную французскую мистирию и современные пьесы, отдает предпочтение первой, причем ее превосходство «должно приписать не столько таланту автора, сколько существенной невыгоде, происходящей для нынешних поэтов от слишком близкой современности избираемых ими происшествий» [Т, 1832, ч. 10, с. 508].

Аналогичные суждения высказываются в «Телескопе» и в отношении исторического романа. Так, в «Летописях отечественной словесности» Надеждин пишет: «...Настоящие события переходят в заведование нашего ума и обращаются в нашу мысленную собственность не иначе, как прошедшими. Посему и роман, как поэзия истории, должен быть картиною жизни минувшей, изображением прошедшего. Современный роман, точно

как и современная история, суть выражения неточные. Здесь современность означает собственно близость к настоящему. Но даже и в этом смысле, современность только тогда может быть достигнута для исторического воспроизведения и романтической обработки, когда вследствие внезапных, насильственных переломов жизни, нити, соединяющие настоящее с ближайшими предыдущими моментами, рвутся, расторгаются» [Т, 1832, ч. 10, с. 236].

В свете этих высказываний нетрудно понять и мысль Надеждина о том, что именно исторический роман является «единственной формой поэтического действия, вполне удовлетворяющего духу и потребностям современного возраста человеческой жизни» [Т, 1832, ч. 10, с. 234]. В самом деле, ведь именно исторический роман в наибольшей степени отвечает важному условию эстетической организации: дистанцированности изображаемых событий.

Разработанная критикой «Телескопа» концепция жанров современной прозы последовательно применяется в анализе конкретных произведений русской литературы.

Наибольшим вниманием в «Телескопе» пользуется исторический роман. В журнале рецензируются романы М. Н. Загоскина, И. И. Лажечникова, А. О. Корниловича, П. П. Свиньина, К. П. Масальского и других авторов. Центральной фигурой в панораме русского исторического романа постоянно остается Загоскин. Еще в статье «Современное направление просвещения» Загоскин объявлен зачинателем эры «живой народной словесности» [Т, 1831, ч. 1, с. 45]; в 5 номере журнала за тот же год «Юрий Милославский» предстает наиболее совершенным русским романом [Т, 1831, ч. 2, с. 100].

Важным моментом в истории оценки романов Загоскина «Телескопом» является статья Н. А. Мельгунова «П. И. Выжигин и Рославлев». Автор исходит из посылки, что в историческом романе «народ есть все — самые герои становятся лишь согражданами, более или менее возвышающимися над толпою, но не управляющими ею» [Т, 1831, ч. 3, с. 364]. Герой не должен слишком выделяться из народной массы — он скорее ее персонификация. «Рославлев» же, согласно Мельгунову, этому условию не удовлетворяет: в нем интерес неудачно «разделен между народом и несчастною четою. Что же вышло? То, что должно было выйти: нас не привязывает к себе ни то, ни другое» [Т, 1831, ч. 3, с. 369].

В результате общая оценка «Рославлева» в статье Мельгунова довольно резко расходится с общей панегирической линией «Телескопа» — значение «Рославлева», согласно Мельгунову, оказывается весьма узким, ведь в нем занимает «не интрига, не исторические происшествия, не судьба народа. Что же? — Картины нравов!» [Т, 1831, ч. 3, с. 371].

Вскоре появляется в «Телескопе» и статья Надеждина о «Рославлеве», которая отчасти полемична по отношению к статье Мельгунова. Так, Надеждин высказывает упрек Загоскину в том, что «главные герои обоих романов Загоскина отличаются как будто нарочно невидностью и незначительностью» [Т, 1831, ч. 4, с. 230]. Однако в целом статья Надеждина о «Рославлеве» продолжает линию статьи Мельгунова: Надеждин явно позаботился о сохранении единства позиции журнала. Главное достоинство романа Надеждин, как и Мельгунов, увидел в верном изображении нравов.

«Загоскин первый угадал тайну писать русских с натуры. <...> Это русские картины русской жизни! Это русские романы!» [Т, 1831, ч. 4, с. 226].

Однако эта похвала, в сущности, не так уж лестна: она подразумевает молчаливое отрицание за произведением Загоскина подлинных достоинств исторического романа. Действительно, Надеждин отмечает в романах Загоскина «недостаток единства между событиями и лицами, составляющими эпическую ткань их» [Т, 1831, ч. 4, с. 230]; в результате роман оказывается «прекрасной галереей занимательных картин, но не одной цельной эпической панорамой» [Т, 1831, ч. 4, с. 231]. Если вспомнить, какое важное значение имеет для Надеждина слово «панорама» при трактовке жанра романа вообще, то можно понять, сколь серьезны претензии, предъявляемые Надеждиным романам Загоскина. В сущности, Надеждин попросту отказывает им в романной специфике, налицо очень характерное для Надеждина расхождение оценок в контексте официально-панегиричном (статья «Современное направление просвещения») и в специальном-критическом. «Есть в России один роман, да и тот не роман», — вот что получается у Надеждина.

Белинский, отмечая в «Литературных мечтаниях», что в романах Загоскина нет «полноты и целостности», а есть просто картины быта [М, 1834, № 52, с. 449], тем самым подхватывает оценку Надеждина.

Причины того, что романы Загоскина не удовлетворяют критериям исторического романа, следует искать и в самой специфике лежащего в их основе материала. Согласно неоднократно высказываемым в «Телескопе» суждениям, не всякий исторический материал может стать основой полноценного исторического романа; в «Летописях отечественной литературы» [Т, 1832, ч. 10] русская история подвергнута критическому анализу с точки зрения ее пригодности к художественной обработке. Здесь и выясняется, что «два столетия» от Ивана III до Петра I не могут служить основой исторического романа: «В сии два столетия лицо его (русского народа. — А.М.), подобно лицу младенца, менялось беспрестанно: ни одна черта не могла нарезаться на нем глубоко, ни одной характеристической приметы не могло удержаться долго. Все движения его были мгновенные, летучие: вся жизнь — порыв, исступление! Посему и эти два века представляют не роскошную жатву для русского исторического романа. В них много эпического величия и лирического одушевления, но мало драматической полноты жизни! Это ничем столько не подтверждается, как примером Юрия Милославского, коего истинное достоинство состоит в лирическом оживлении самого торжественнейшего момента сей блистательной эпопеи!» [Т, 1832, ч. 10, с. 246].

С большим одобрением отзываясь «Телескоп» о романе Лажечникова «Последний Новик»: этот роман, по мнению рецензента, «своею художественною организацией напоминает лучшие современные европейские романы» [Т, 1831, ч. 4, с. 512]. Однако и роману Лажечникова «Телескоп» делает серьезный упрек, прямо противоположный тому, который был сделан в адрес «Юрия Милославского»: если роману Загоскина повредил неудачный выбор исторического материала, малоприспособленного, по мнению Надеждина, для обработки в романе, то Лажечников, напротив, «не захотел воспользоваться всем богатством избранной им темы» [Т, 1831, ч. 4,

с. 511]. Однако тут же рецензент делает любопытную оговорку: «Само собой разумеется, что это не может вредить несколько художественному достоинству романа» [Т, 1831, ч. 4, с. 512]. Позиция журнала по вопросу о материале исторического романа оказывается противоречивой: в одной рецензии выбор материала самым непосредственным образом обуславливает достоинства романа (с точки зрения его соответствия требованиям жанра), в другой в конце концов выясняется независимость «художественного достоинства» от ограничений, наложенных автором на материал.

Суждения «Телескопа» о материале исторического романа вообще вопиюще противоречивы. Так, аноним в «Молве», полемизируя с Н. Полевым, находящим в русской истории идеальный материал для исторического романа, присоединяется к мнению Надеждина: «Жизнь отдаленных предков наших покрыта густым туманом... <...> Я разумею историю до Петра I...» [М, 1833, № 164, с. 256]. Однако менее чем через месяц в той же «Молве» было напечатано обратное утверждение: «Эпоха Иоанна III... эпоха рождения российского государства, может доставить богатую жатву для романиста» [М, 1833, № 175, с. 297]. Через несколько месяцев в «Молве» появляется объявление об «Аскольдовой могиле» Загоскина, противоречащее исходным тезисам Надеждина: «Эпоха русской старины, самая отдаленнейшая, и следовательно, наиболее способная к свободному поэтическому воссозданию, составляет предмет сей повести» [М, 1833, № 111, с. 442].

Причина этой противоречивости понятна: критика «Телескопа» не разграничивает «романизацию истории», предполагающую упор на документальность, верность фактам, и ее «поэтическое воссоздание», напротив, допускающее свободное обращение с материалом. Что же должно стать задачей исторического романа: первое или второе? «Телескоп» лишь поставил этот вопрос, но ответа на него не дал, хотя движение от первой точки зрения («романизация истории») ко второй («поэтическое воссоздание») в нем можно проследить. Показательна в этом смысле положительная оценка изображения старины в «Кошце Бессмертном» Вельтмана [М, 1833, № 123, с. 491].

С точки зрения «Телескопа», роман, написанный на материале современной жизни, — *contradictio in adjecto*. Роман — «поэтическая панорама жизни» [Т, 1831, ч. 3, с. 99], а панорамный охват действительности требует дистанцированности изображаемых событий. В рецензии на роман Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских» Надеждин пишет недвусмысленно: «...современные события и нравы лежат вне области романа» [Т, 1832, ч. 11, с. 376].

Очевидно, исключение должно быть сделано для философского романа. По крайней мере, в отрывке из романа В. Ф. Одоевского «Катя, или История воспитанницы» Надеждин находит важнейший признак настоящего романа: «философический взгляд на *целость* (курсив мой — А.М.) жизни» [М, 1834, № 23, с. 350].

Проза, изображающая «современные нравы», *a priori* исключается «Телескопом» из области романа. Ни «Семейство Холмских», ни «И. И. Выжигин» Булгарина не являются, с точки зрения Телескопа,

романами. Отсутствие «панорамного» охвата действительности и здесь остается основным критерием оценки произведения с жанровой точки зрения. «И. И. Выжигин» «не имел не только полноты и цельности панорамы, даже цветности и узорчатости калейдоскопа: это был просто раек, в коем показывались китайские тени» [Т, 1831, ч. 3, с. 101]. Эта характеристика романа Булгарина непосредственным образом перекликается с оценкой «Семейства Холмских» и аналогичных ему нравоописательных произведений, начало которым дает «Жиль-Блаз» Лесажа: главный герой романов такого типа, по мнению Надеждина, не более чем «произвольно придуманная ось, вокруг которой вращается волшебный раек китайских теней» [Т, 1832, ч. 11, с. 378].

Образ «райка китайских теней», появляющийся в обеих статьях, не случаен: в своеобразной терминологии Надеждина «китайские тени» — нечто обратное «панораме», принципу подлинного романа. Вместо полноты и цельности здесь царит раздробленность, хаос. «Китайские тени», «калейдоскоп» постоянно ассоциируются в статьях Надеждина с произведениями, в которых, по его мнению, не хватает стержня. Так, о «Страннике» Вельтмана в «Телескопе» сказано: «разнороднейшие понятия, разноцветнейшие образы сцепляются и расцепляются друг с другом беспрестанно, как в калейдоскопе» [Т, 1831, ч. 2, с. 243].

Таким образом, художественная летопись современности остается достоянием повести. Систематика повести разработана Надеждиным очень подробно в «Летописях отечественной литературы» [Т, 1832, № 17], однако на страницах журнала удержались лишь некоторые из предложенных Надеждиным терминов. Так, используется в «Телескопе» понятие «философическая повесть». Если в «Летописях» Надеждин о возможности появления в России философской прозы отзывается скептически [Т, 1832, ч. 11, с. 105], то в рецензии на «Новоселье» в повестях Одоевского Надеждиным открыт «талант весьма много обещающий для русской философической повести» [Т, 1833, ч. 14, с. 106].

«Народная повесть» — одна из двух разновидностей повестей «деесписательных». В «Летописях» «народная повесть» понята предельно широко: она отождествляется с «современными сценами» и противопоставлена повести исторической [Т, 1832, ч. 11, с. 104]. В «народной повести» «собираются наблюдения с живой игры народной физиономии»; иначе говоря, она дает картину народной жизни в ее современном состоянии. Таким образом, «народная повесть» в понимании Надеждина не имеет ничего общего с «простонародной» литературой, типа романов А. А. Орлова или И. Гурьянова, об отношении к которым «Телескопа» будет сказано особо. Однако тут же, в той же статье, Надеждин сбивается с этого широкого понимания народной повести на более узкое: повести Погодина причислены к «народным» не в силу их ориентации на современное состояние народной жизни, но исключительно на основании простонародной тематики. Погодин — «живописец русского народного быта» [Т, 1832, ч. 11, с. 108] — получает в статье Надеждина высокую оценку.

Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» устраняет эту путаницу, разграничивая «простонародную» повесть и повесть «народную» в более широком смысле слова. Оценочные акценты резко

смещаются: повести Погодина отнесены к простонародным, Погодин поставлен в ряд «нравописателей низших слоев нашей общественности» [Т, 1835, ч. 26, с. 546]. В результате Погодин оказывается почти что в одном ряду с Орловым и Гурьяновым. Зато повести Н. Полевого, по мнению Белинского, — подлинно народные: в них «столько того, что называется народностью, из чего так хлопочут наши авторы, что им менее всего удастся, и что всего легче для истинного таланта!» [Т, 1835, ч. 26, с. 550].

В понятие «народная повесть» необходимо внести еще одно уточнение. В рецензии на «Новоселье» «народными рассказами» названы произведения, созданные на основе фольклорного материала. Таким образом, понятие «народная повесть» в «Телескопе» представляется сильно размытым: возможно выделение по предмету изображения (повести Погодина), по литературному материалу (фольклорные обработки), наконец, по хронологическому принципу (народная повесть, в отличие от исторической, написана на современном материале — народное в этом случае понимается широко, как общенациональное).

Особо следует остановиться на отношении «Телескопа» к так называемой «простонародной» литературе — А. А. Орлову и другим прозаикам аналогичного направления. Отношение это отнюдь не однозначно: нападки «Московского телеграфа», обвинявшего Надеждина в дружбе с «автором Дунычки» [МТ, 1831, ч. 40, с. 105], имеют некоторое основание, хотя и были, конечно, сильным преувеличением. Другом Орлова Надеждин никогда не был, однако и от безоговорочного осуждения его творчества он был далек. Здесь мы подходим к вопросу о складывании в «Телескопе» концепции расслоения литературы в соответствии с различием «социальных заказов». Мысль эта — естественное развитие характерного для критической мысли «Телескопа» социального детерминизма. В 1832 году в «Молве» отмечается, что романы Орлова «назначаются для простолюдинов» [М, 1832, № 24, с. 96], а несколько позже «Молва» выступает с прямой апологией повести Орлова «Раскольник»: «Повесть г. Орлова, написанная простонародным языком, понятным для низшего разряда читателей, без сомнения будет им приятна, а иным и полезна: она живо представляет мошенничество некоторых торговцев, которое, к несчастью, выводится медленно, ибо основано на невежестве. <...> Надежнейшее лекарство от этой нравственной болезни есть просвещение...» [М, 1832, № 37, с. 146]. Через некоторое время та же «Молва» без всякой иронии называет Орлова «Вольтером нашего простонародья» [М, 1833, № 76, с. 301].

Итак, А. А. Орлов тоже вносит лепту в развитие «отечественного просвещения»! «Молва» подошла к литературному явлению прагматически, увидела в нем осуществление определенного социального заказа. Однако это не единственный аргумент в пользу творчества А. А. Орлова и писателей его круга. В «Летописях отечественного просвещения» [Т, 1832, № 1] Надеждин в засилии нравственно-сатирических романов видит «утешительное предзнаменование» поворота «к естественности, к народности» [Т, 1832, ч. 7, с. 158]. Таким образом, «грязная» словесность, «отвратительная» сама по себе, в то же время является индикатором важного процесса: восхождения от «грязной» простонародности к подлинной народности. Надеждин здесь рассматривает литературное явление в некоем его

социально-историческом «инобытии»: оно представляет интерес не само по себе, но как показатель общей культурно-исторической ситуации: поворота русского общества к народности. Трезвый прагматизм отличает подход «Телескопа» к «грязной» бытописательной прозе от чисто романтического подхода «Московского телеграфа», который не находил в ней ничего, кроме плохой литературы. Видеть в литературном явлении симптом явления социального — это, пожалуй, открытие критики «Телескопа».

И все же к одному бытописателю «Телескоп» остается почти неизменно неумолим: речь идет о Ф.В. Булгарине. Его проза рассматривается критикой «Телескопа» сразу в нескольких рядах литературных явлений. В рецензии на изданную Максимовичем «Денницу» Надеждин одобряет данную Максимовичем характеристику сочинений Булгарина: «Нельзя лучше охарактеризовать их, как назвавши “анатомическими препаратами, а не живыми созданиями”» [Т, 1831, ч. 1, с. 579]. Абсолютно в тех же выражениях в «Телескопе» характеризуются и сочинения французских «неистовых». «Анатомическим театром» называет М.А. Дмитриев французскую литературу в статье «Дух времени и потребность века в философическом и нравственном их значении» [Т, 1833, ч. 13, с. 187]; в статье «Здравый смысл и барон Брамбеус» Надеждин отмечает, что отличительное свойство французской словесности «состоит в анатомировании жизни без всякой пощады и скромности» [Т, 1834, ч. 21, с. 151]. Таким образом, Булгарин неожиданным образом попадает в один ряд с французскими «неистовыми».

С другой стороны, в «Летописях отечественной литературы» (1832, ч. 11) булгаринские романы рассматриваются уже с другой точки зрения: они поставлены в один ряд с нравописательными романами «жиль-блязовского» типа. Оказывается, что «в самой идее подобных произведений заключается существенный их недостаток, которого исправить не может никакое искусство» [Т, 1832, ч. 11, с. 370].

В статье Мельгунова «П.И. Выжигин и Рославлев» романы Булгарина рассмотрены с точки зрения соотношения в них исторического и нравописательного элементов. Критика Мельгунова для «Телескопа» непривычно мягка. По его мнению, исторические сцены удаются Булгарину хорошо, нравописания же — его слабое место; Мельгунов призывает Булгарина обратиться к чисто историческому роману [Т, 1831, ч. 3, с. 359].

Однако все это — лишь подступы к оценке сочинений Булгарина. Самые проницательные суждения высказаны в журнале не тогда, когда речь идет о произведениях Булгарина вообще, но когда ставится вопрос о «феномене Булгарина», о романах Булгарина как о культурно-социальном явлении; когда в его творчестве увиден определенный социальный запрос. И здесь характерный для критики «Телескопа» метод «социального детерминизма», восхождения от литературного явления к общественной ситуации, работает прекрасно. Глубокое истолкование «феномена Булгарина» дано в рецензии на серию романов об Иване Выжигине и его родне, напечатанной в № 9 за 1831 год: Булгарин, по мнению рецензента, «приноровился к потребностям, вкусу и замашкам нашего среднего состояния, в коем охота к чтению ежедневно усиливается более и более, и запо-

лонил его внимание, выбрав для своей, кукольной комедии содержание, цвет и тон, к нему близкие. <...> Занимательность представляемых им карикатур состояла не в верности, а в уродливости. Обыкновенно, чем безобразнее и отвратительнее фигуры, выставляемые на посмешище, тем хохот громче и продолжительнее» [Т, 1831, ч. 3, с. 101–102].

Фактически Надеждин ставит в вину Булгарину то, что находит терпимым у А. Орлова: поиск доступности, общепонятности. Однако сочинение Орлова, о котором выше шла речь, служит в известной степени нравственным целям, романы же Булгарина — спекуляция на «поэтике безобразного». И в этом плане отмеченное выше сходство в характеристиках сочинений Булгарина и французских «неистовых» уже не кажется парадоксальным. Мысль о том, что романы Булгарина обслуживают ту же квазиэстетическую потребность, что и литература «неистовых», ни разу не была высказана «Телескопом» в явной форме, но аналогия очевидна. «Уродливость» и «безобразие» — мотив, постоянно проходящий через отзывы о современной французской словесности в «Телескопе»: так, в 1831 году «Молва» пишет об «уродливости воображения» французских писателей [1831, № 18, с. 7], в статье «Здравый смысл и барон Брамбеус» Надеждин замечает, что «литературная анархия... ведет прямо в хаос безобразного и отвратительного» [Т, 1834, ч. 21, с. 323–324]. Особенно примечательна характеристика трагедии В. Гюго «Лукреция Борджиа». Многое из того, что сказал здесь рецензент, перекликается с отзывами «Телескопа» о сочинениях Булгарина, например, такая мысль: «“Лукреция Борджиа”, будучи в литературном отношении несравненно ниже прежних драматических пьес Виктора Гюго, отвергнутых толпою, представляет грубым ее прихотям пищу более лакомую и сытную» [Т, 1833, ч. 13, с. 551–552]; иначе говоря, пьеса Гюго удовлетворяет той же псевдоэстетической потребности «толпы» в ужасном и уродливом, что и романы Булгарина.

Необходимо сказать и еще об одной аналогии, в которой фигурирует Булгарин-прозаик, хотя аналогия эта неожиданна и, с нашей точки зрения, совершенно не правомерна. С сочинениями Булгарина в «Телескопе» сопоставляются «Повести Белкина», которые, по мнению рецензента «Телескопа», «отличаются, кроме легкого живого слога, истиною и каким-то особенным бесстрашием, которое граничит иногда даже с холодностью г. Булгарина. Г. Белкин как будто не принимал ни малейшего участия в своих героях, и к каждой повести приговаривает: “кажется так было, а впрочем, мне дела нет”» [Т, 1831, ч. 6, с. 118]. Далее рецензент упрекает автора в неумении взволновать, увлечь читателя. Интересно, что напечатанная в «Молве» через четыре года рецензия Белинского на «Повести, изданные Александром Пушкиным», поддерживает основные мысли этой рецензии вплоть до упоминания о Булгарине. Снова возникает мотив «холодности» — «постепенная возвышенность гения необходимо сопряжена с постепенным охлаждением чувства» [М, 1835, № 7, с. 1]. Пушкинские повести — свидетельство этого охлаждения. Тут же возникает и упоминание о Булгарине: «Будь поставлено на заглавии этой книги имя г. Булгарина, и я был бы готов подумать: уж и в самом деле, Фаддей Венедиктович не гений ли? Но Пушкин — воля ваша, грустно и подумать!» [М, 1835, № 7, с. 1].

Позицию «Телескопа» в отношении прозы Пушкина необходимо понять правильно. В журнале намечена линия явлений, с которыми ведется постоянная борьба: холодное, бесстрастное анатомирование действительности у французских «неистовых», холодное, равнодушное бытописание Булгарина, бесстрастные пушкинские повествования — все эти явления воспринимались в «Телескопе» как родственные. Бесстрастие связывалось с «анатомированием», разложением действительности, чрезмерно близоруким подражанием ей; этой аналитической тенденции, враждебной, с точки зрения «Телескопа», подлинному искусству, противостояла тенденция синтетическая, осмыслявшаяся критикой «Телескопа» порой в чисто романтических категориях, таких, как, например, «всеобъемлющее прозрение», «сверкающее» в произведениях Марлинского [Т, 1832, ч. 11, с. 105–106]. Синтетическое воспроизведение действительности предполагает осуществление того принципа «панорамности», о котором говорилось выше. «Панорамность» в свою очередь требует дистанцированности изображаемых событий, поэтому чрезмерная «документальность», чрезмерное приближение к действительности «Телескопом» не одобряется.

Необходимо отметить, что крупнейший прозаик эпохи, Гоголь, в русле этой концепции критикой «Телескопа» не рассматривается, а воспринимается — по крайней мере, до статьи Белинского — как украинский писатель, творчество которого оценивается в рамках представлений об украинской литературе, развиваемых журналом. Высокая оценка творчества Гоголя Надеждиным становится до конца понятной лишь в контексте этих представлений.

Как уже говорилось, на славянские литературы, и в первую очередь на украинскую, «Телескоп» возлагал особые надежды: избежав подражательности, которая задерживает развитие русской литературы, они будут сразу развиваться из своего народного, самобытного начала.

Украинская литература, по мнению Надеждина, «начинает с того, к чему другие, израсходовав понапрасну несколько десятков лет на бесполезное, вредное подражание, теперь только обращаются: она начинает разработку богатых самородных, своеземных рудников национально-го» [Т, 1834, ч. 21, с. 337].

Развитие украинской литературы имеет общеславянское значение. Эта «славянская Авзония» [Т, 1831, ч. 5, с. 559], «славянорусская Италия» [Т, 1834, ч. 21, с. 338], избежавшая в своем развитии «подражательности», сохранила общеславянский элемент в первоначальной чистоте. Украинским писателям, пишет Надеждин, «предлежит высшее назначение: быть для нас органами своей поэтической родины, обильной свежими, драгоценными остатками русской, общей нам древности» [1831, ч. 5, с. 106].

Гоголь в критике «Телескопа» предстает наиболее талантливым из украинских писателей, разрабатывающих предоставляемый украинской народной культурой материал; он один из тех, кто сделает Украину «торжественнейшим выражением славянского духа» [Т, 1831, ч. 5, с. 560].

Два главных определения, применяемых Надеждиным к творчеству Гоголя, «истинность» и «оригинальность» [Т, 1831, ч. 5, с. 560–561], соответствуют особенностям украинской культуры: она, во-первых, чужда «подражательности» и развивается из самобытного начала, во-вторых, она сохра-

нила общеславянские предания, «застуженные в нас северным холодом» [Т, 1831, ч. 5, с. 106] — и в этом ее «оригинальность», неповторимость.

Поворот от этой «украиноцентристской» трактовки творчества Гоголя намечен в 1834 году, в рецензии Надеждина на «Новоселье», помещенной в «Молве», где критик, обращаясь к Гоголю, защищает его от нападок «Библиотеки для чтения»: «Между Поль-де-Коком, пустым, наглым болтуном, и между вами находим такую же бесконечную разницу, как между г. Кукольниковом и Байроном» [М, 1834, № 23, с. 351].

Здесь намечен резкий, неожиданный переход от прежней трактовки Гоголя как посредника между народной украинской поэзией и русской литературой, своего рода «специалиста по местному колориту», к принципиально иному уровню оценки. Надеждин в неявной форме заявил о Гоголе как художнике не «местного», но «общечеловеческого» значения. В статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» ошутима еще полемическая направленность против прежней трактовки Гоголя: «Как малороссу, г. Гоголю с детства знакома жизнь малороссийская, но народность его поэзии не ограничивается одною Малороссиею» [Т, 1835, ч. 26, с. 580].

Хотя Белинский, возможно, полемически по отношению к Надеждину, отказывается ставить Гоголя в один ряд с «Шекспиром, Байроном, Шиллером и пр.» [Т, 1835, ч. 26, с. 567], статью отличает как раз стремление показать, что Гоголь — художник, создающий универсальные типы.

От «местного» к «общечеловеческому», от «истинности», понятой как «верность народным преданиям», к истинности универсальных художественных типов — таково движение категорий критики «Телескопа» в оценке творчества Гоголя.

Обратимся к проблеме современной драмы. Здесь позиция «Телескопа» претерпевает очевидную эволюцию. В первый год издания журнала драма представляется своего рода эстетическим абсолютом эпохи: «одна драматическая поэзия составляет... родную поэзию нашего времени» [Т, 1831, ч. 1, с. 35]. Однако в дальнейшем «Телескоп» все чаще отмечает «неудобства» драматической организации; прежде всего, необходимость подчинения сценическим условиям. Постепенно проблема драмы в «Телескопе» отступает на второй план, на первое место встают проблемы развития современной прозы.

В трактовке «Телескопом» драматического искусства есть одна важная особенность. Драма понимается как наиболее «репортажный» литературный род, она — самый удобный способ обработки документального материала истории или современности. Недаром в «Телескопе» редко говорится о «сочинении драмы», зато постоянно используются выражения «драматизирование», «драматическая обработка» событий, например: «Теперь вся современная история обрабатывается драматически в бесчисленных лоскутках, рассылаемых французской изобретательностью под именем современных сцен» [Т, 1831, ч. 1, с. 37]; «поэтическое драматизирование народной истории» [Т, 1832, ч. 7, с. 304]; «одраматизировать историю» [Т, 1832, ч. 8, с. 90]; «новая система драматизирования современных событий» [Т, 1832, ч. 10, с. 501]; «драматическое изучение» [Т, 1832, ч. 8, с. 82].

Критика «Телескопа» предъявляет к драме поверхностное на первый взгляд требование: драма должна прежде всего непосредственно изображать действия, поэтому развитие событий в ней должно быть быстрым. «Действие, которое должно б было кипеть, тянется очень медленно», — пишет рецензент об «Эрнани» В. Гюго [Т, 1831, ч. 1, с. 406]. По признаку «быстроты — медленности» развития действия драма противопоставляется роману. О «Марине Мнишек» И. Гурьянова Надеждин пишет: «Если Марина Мнишек... не отличается богатством жизни, то зато превосходит самого Ивана Выжигина быстротою, с коей картины, составляющие ее содержание, сменяют друг друга» [Т, 1831, ч. 6, с. 418–419]. Требование «быстроты действия» диктуется самой спецификой отношения драмы к действительности. Основа драмы — «живая деятельность» [Т, 1831, ч. 4, с. 91], она «повторяет на деле то, что история вспоминает в рассказе» [Т, 1831, ч. 1, с. 35]. Термин «драматизирование событий» и выражает это непосредственное отношение драмы к жизненному материалу, более непосредственное, чем в случае эпоса или лирики. В то же время, чрезмерное приближение к действительности, вплоть до подмены «вымысла» «действительностью», «Телескоп» тоже не приветствует [Т, 1832, ч. 10, с. 501]. Точка зрения, высказанная в статье о Чаттертоне, согласно которой «для честного успеха драмы на нынешней сцене она должна быть взята из нашего, из близкого или хорошо знакомого нам общества» [Т, 1835, ч. 26, с. 440], представляется в целом для «Телескопа» не характерной.

Целый ряд рецензий «Телескопа» показывает, что точное жанровое определение драматического произведения было основой его оценки, «Марфа Посадница» Погодина «не может и не должна называться трагедией, а есть драма живая, обширная, занимательная» [Т, 1832, ч. 7, с. 311]; «Людвик XI» Делавиня, по мнению рецензента, не трагедия, а «драматическая картина...» [Т, 1832, ч. 8, с. 81]; «Эрнани» В. Гюго «не есть и не называется трагедиею в подлиннике», «это драма, в собственном значении слова» [Т, 1831, ч. 1, с. 403].

При разграничении драмы и трагедии речь шла, собственно говоря, о размежевании старого и нового искусства. Из характеристики трагедии, данной в рецензии на «Эрнани», видно, что трагедия во вкладываемом в это слово «Телескопом» смысле просто невозможна в современной литературе: «...трагедию составляет не конец смертоубийственный, а особенный образ воззрения на жизнь, с которого она представляется не свободным развитием самой себя, а игрищем высшей неотвратимой силы, которая или тяготеет над нею свинцовым гнетом судьбы, или воздымает ее свирепым дыханием страстей» [Т, 1831, ч. 1, с. 403].

Нетрудно заметить, что эта характеристика трагедии перекликается с типичным для Надеждина пониманием классической поэзии: она «хотела представить человека рабом природы», в то время как поэзия романтическая представляла природу рабынею человека [Т, 1831, ч. 4, с. 88–89]. Романтическая поэзия, впрочем, представляла человека рабом страстей, но это Надеждина не интересует: для него важно противопоставить мир необходимости миру свободы, который открыла человечеству эпоха романтизма. Поэтому не трагедия, а драма — жанр, в котором на первое место выступает свободное действие, «живая деятельность», в котором

«судьба смиряется перед самостоятельностью действующих лиц» [Т, 1831, ч. 4, с. 91–92], — является ведущим жанром современного драматического искусства, если не считать жанра «сцен», еще более свободной, раскованной от условностей формы «драматизирования событий».

От трагедии «несвободного», связанного условностями жанра, в котором и человек предстает несвободным, к драме, тоже несвободному, скованному «сценическими условиями» жанру, но уже представляющему человека свободным существом, — и далее, к жанру «сцен» исторических и современных, в которых уже сами театральные условности сняты — такова, согласно «Телескопу», схема развития драматического искусства. Именно «сцены» представляются наиболее перспективным драматическим жанром. «Новейшие покушения французов развязать совершенно драму от театральных условий в так называемых исторических “сценах” являются следствием потребности “уравняться с полною бытия”» [Т, 1831, ч. 1, с. 35–36]. «Телескоп» констатирует разделение драматического и театрального искусства, причем последнее часто рассматривается как дискредитировавшее себя: «...езде почти драматическая поэзия, разрешаясь от сценических условий в романе и других нововымышленных формах, оставляет театр в добычу пестрым игрищам, тешащим на подряд праздное любопытство...» [Т, 1831, ч. 4, с. 239].

Противопоставление «драмы» в собственном смысле слова «историческим сценам» ясно проявилось в оценке двух наиболее значительных русских драматических произведений, появившихся в годы издания «Телескопа» (если не считать «Ревизора», который так и не получил в журнале оценки с собственно драматической точки зрения). Речь идет о «Борисе Годунове» Пушкина и трагедии М. П. Погодина «Марфа Посадница». Последняя является, по Надеждину, «драмой»; «Борис Годунов» же — «исторические сцены», «развязанные от театральных условий» именно в том смысле, в каком говорится об этом в статье «Современное направление просвещения».

Интересно, что один из упреков, высказанных Надеждиным в адрес «Марфы», связан как раз с жанровым определением пьесы: «Сочинитель подчинил ее сценическим условиям, краткости времени и близости места: это несколько стеснило полноту и естественность картины» [Т, 1832, ч. 7, с. 311]. Иначе говоря, «Марфа» бы выиграла, если бы была не «драмой», а «историческими сценами».

Становится понятной странная фраза, которой Надеждин заканчивает свою рецензию на «Марфу»: «Марфа Посадница» «представляет собой первый опыт русской исторической драмы и указывает новое поприще русскому национальному театру» [Т, 1832, ч. 7, с. 312]. Это утверждение действительно дает повод для недоумений: как же «Борис Годунов», столь высоко оцененный в статье Надеждина 1831 года? Однако преемственность этих двух произведений нисколько не отрицается, напротив, в помещенной в «Молве» рецензии на «Марфу» Надеждин утверждает: «“Борис Годунов” указал путь народной русской драме; указал точку, с которой должно драматику смотреть на историю... нам кажется, что без Бориса Годунова не родилась бы мысль написать “Марфу” в таком виде» [М, 1832, № 19, с. 73–74].

Однако сам «Годунов», «указавший путь русской народной драме», таковой не является: Надеждин рассматривает его в совершенно другом ряду литературных явлений. В «Годунове» «диалогическая форма составляет только раму» [Т, 1831, ч. 1, с. 557]; это произведение, свободное от сценических условий, не предназначенное для сценической жизни. Произведения такого типа, в силу их особенно непосредственного отношения к историческому материалу, их своего рода «документальности», подчиняются особым законам. Принцип единства в них — хронологический, стержень составляют не герои или идея, но эпоха как таковая. Так, трилогия Вите представляет — «в длинной галерее драматических картин историю Лиги...» [Т, 1831, ч. 1, с. 37]. Теперь становится ясным, какое место в системе взглядов Надеждина на драму занимает его пронзительное замечание: «Не Борис Годунов в своей биографической неделимости составляет предмет ее (пьесы Пушкина. — А.М.), а царствование Бориса Годунова — эпоха, им наполняемая...» [Т, 1831, ч. 1, с. 559].

Тем не менее никакой пропасти между «историческими сценами» и «драмой» нет; Надеждин все же далек от того, чтобы раскрепостить новый жанр от каких-либо «законов». Любопытно, что и «Борису», и «Марфе» он предъявляет очень похожий упрек: в «Марфе» неоправданно выдвинут на первый план «ничтожный герой» — Алексей Борецкий, которому «дано важное участие в ходе драмы; но физиономия его совершенно не достойна порученной ему роли» [Т, 1832, ч. 7, с. 311–312]. Нечто аналогичное и в «Борисе Годунове»: «...главное лицо — Годунов — пожертвован совершенно другому, которое должно б играть подчиненную роль в этом славном акте нашей истории» [Т, 1831, ч. 1, с. 568].

Если рассуждать по логике Надеждина, то подобный упрек можно признать справедливым лишь в отношении «Годунова». В самом деле, в «исторических сценах», где осуществляется «драматизация истории» ради самой истории, необходимо придерживаться реальных масштабов личностей и их роли в событиях. Но почему подобного же принципа должна придерживаться и драма в собственном значении слова, почему «ничтожный герой» не может быть поставлен на первый план хотя бы как «мнимое средоточие» действия, остается неясным. Очевидно, что Надеждин здесь стоит на чисто романтической позиции, выдвигая требование «значительного героя» в качестве подлинного эстетического центра произведения.

Лирическая поэзия — литературный род, который, согласно высказываемым в «Телескопе» суждениям, быть может, в наибольшей степени требует переоценки в современную эпоху. До 1830-х годов понятие «лирической поэзии» бралось русской критикой *a priori*, как нечто безусловное. И лишь в тридцатые годы само понятие «лиризма» было подвергнуто серьезному критическому анализу. Возможен ли вообще чистый «лиризм» в современную эпоху, в век «сближения с действительностью», век анализа и трезвого критицизма? И если возможен, то не растворяется ли он в новых жанрах, выдвинутых эпохой на первый план, — романе, повести? Иначе говоря, встают два вопроса: возможен ли «лиризм» вообще и возможна ли «лирическая поэзия» как выражение лиризма в чистом виде. Эти вопросы ставятся не только в «Телескопе». «...Время наше во многом идет наперекор поэзии вообще, а не одной поэзии лири-

ческой», — категорически утверждает в «Московском телеграфе» [МТ, 1832, ч. 44, с. 107].

Проблема «современного лиризма» рассматривается уже в первой важной статье Надеждина в «Телескопе», «Современное направление просвещения». Критик отмечает «оскудение лирического восторга» в современных лирических произведениях [Т, 1831, ч. 1, с. 34]. Этот тезис вытекает из понимания современной эпохи как «века сближения с действительностью»: «...Наша внутренняя полнота, рассеиваясь в жизни действительной, слишком мало сохраняет в себе энергии для того, чтобы в порывах излияния разыгрываться до лирического энтузиазма» [Т, 1831, ч. 1, с. 34].

«Поэзия лирическая», как чистое выражение «лирического энтузиазма», таким образом, ставится под сомнение. Еще яснее эта точка зрения выражена в переводной статье Г. Плянша «Письмо к Виктору Гюго»: «Поэзия лирическая истощила уже всю жизнь частную, индивидуальную; она рассмотрела наше человеческое “я” со всех точек зрения. <...> Поэтический эгоизм со дня на день возбуждает к себе менее сочувствия» [Т, 1834, ч. 20, с. 466–467].

Приведенное рассуждение звучит вполне в духе Надеждина: современная литература ищет «точек зрения» (ключевое понятие в эстетике Надеждина), с которых достигается предельно широкий, «панорамный» охват действительности («истинность» и «широта», как показывалось выше, для Надеждина понятия очень близкие). «Лирическая поэзия» свой запас «точек зрения» исчерпала. В наиболее радикальном виде это убеждение высказано в «Телескопе» Белинским в статье «Ничто о ничем»: «Пора стихов миновала в нашей литературе; наступила пора смиренной прозы» [Т, 1836, ч. 31, с. 473].

В то же время, «лиризм», столь проблематичный в «чистом виде», становится, согласно высказываемым в «Телескопе» взглядам, неотъемлемым элементом эпических литературных жанров, прежде всего, романа. Роман В. Скотта заимствует «от поэзии лирической» «романтическое одушевление» [Т, 1831, ч. 4, с. 91]; в статье О. Вольфа «Немецкая словесность в девятнадцатом столетии» отмечается «преобладание лирического элемента» в немецком романе начала века [Т, 1833, ч. 15, с. 499]. Мысль о растворении «лиризма» в эпосе подхватывает и Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»: для современного поэта «тесны рамы древней оды, и он переносит свой лиризм в эпопею и драму» [Т, 1835, ч. 26, с. 410].

Однако скептическое отношение к существованию в «век действительной жизни» чисто лирической поэзии остается лишь тенденцией в «Телескопе»: в целом же позиция журнала по этому вопросу представляется противоречивой. Так, «младенческое» состояние русского общества, о котором так часто пишет Надеждин, в отношении поэзии дает ему повод и для пессимистических, и для оптимистических выводов. Если в рецензии на стихотворения Пушкина и Теплякова Надеждин оптимистически оценивает перспективы развития поэзии в России: «...доверенность наша к неистощенной полноте русской жизни, только что слегка завивающейся надеждами, предохраняет нас от совершенного отчаяния в деле поэзии, обнаруживаемого так громко современною француз-

скою критикою» [Т, 1832, ч. 9, с. 115], то в «Письме в Киев» то же «младенческое» состояние русского общества дает, напротив, повод для пессимизма: «Где ж у нас поэзия?... Я не вижу ее в нашем народном мышлении, ибо у нас еще нет своего русского, самобытного и самообразного мышления» [Т, 1835, ч. 25, с. 155].

В первом случае рассуждение Надеждина «безусловно, отразило расхожее представление о том, что поэзия — наиболее адекватная литературная форма для самовыражения народа, находящегося на ранних стадиях развития.» Эту мысль находим и в «Московском телеграфе»: «...Поэзия есть удел юности человеческой, рассвет общественного существования» [МТ, 1832, ч. 44, с. 109]. Однако в «Письме в Киев» то же самое «младенчество» русского общества расценено совсем по-другому, с куда более трезвых позиций.

Проблема соотношения «лиризма» и характера современной эпохи этим не исчерпывается. В критике 30-х годов мы находим характерное представление о «лиризме» как о чем-то противостоящем духу времени — трезвому, прозаичному «железному веку». По сути дела, лирическая поэзия в этом случае не только не отрицается, но, напротив, осознается как некая духовная компенсация за оскудение лирического элемента в самой действительности. Так, «Московский телеграф» пишет: «Настал век железный. Да, мы римляне, закованные в броню, в сравнении с отцами нашими, аркадскими пастухами поэзии» [МТ, 1832, ч. 45, с. 356]. Отсюда и повышение требований к лиризму современной поэзии, в которой должен жить «огонь» искреннего чувства. Эту мысль подхватывает и Белинский в рецензии на стихотворения Баратынского: «В наше время, холодное, прозаическое время, надо в поэзии огня да огня: иначе нас трудно расшевелить» [Т, 1835, ч. 27, с. 134].

Есть в «Телескопе» и второй вариант решения проблемы соотношения «лиризма» и духа современной эпохи: «лиризм» не противостоит последнему, но модифицируется соответственно его требованиям. Такое решение находим в статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя». Здесь Белинский, явно находясь под влиянием идей Шиллера, изложенных им в известной статье «О поэзии, наивной и сентиментальной», пишет: «Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает» [Т, 1835, ч. 26, с. 409–410]. Нетрудно узнать в этих размышлениях проекцию на современное состояние поэзии шиллеровского противопоставления поэзии «наивной» и «сентиментальной» (рефлективной).

Итак, решение вопроса о своеобразии «современного лиризма» в «Телескопе» не является однозначным. Мы обнаружили здесь несколько идей, подходов. Важнее всего здесь сам факт, что понятие «лиризма» становится объектом критического исследования, в результате которого обнаруживается его проблематичность в условиях века «сближения с действительностью», века анализа и критики.

Критические выступления журнала по вопросам русской поэзии начинаются с энергичного выпада против «Северных цветов на 1831 год», в котором атакуются «знаменитые поэты», объединившиеся вокруг этого

издания. «Блестящие имена знаменитых поэтов освещают только ярче пустоту разрушения, всюду царствующую», — пишет автор рецензии, скорее всего, сам Надеждин. Тем не менее в рецензии явно вырисовывается не только отрицательный, но и положительный ряд: Пушкин и Баратынский попадают в первый, Шевырев, Ф. Глинка, Вяземский — во второй. Однако стихотворение Вяземского «Журнальным приятелям» получает в статье положительную оценку лишь потому, что оно направлено против «Московского телеграфа».

Рецензия на «Альциону» Е. Ф. Розена, помещенная в «Молве», дает уже иную оценку поэзии Вяземского: в ней рецензент не без иронии пишет о стихотворениях Вяземского, на которых «ярко горит печать его своеобразного вдохновения, разлетающегося обыкновенно трескучими ракетами вычурного остроумия» [М, 1832, № 2, с. 6]. В рецензии на «Денницу» Надеждин иронически пишет об «ухабах князя Вяземского»: «Тут и косточек не соберешь!» [Т, 1831, ч. I, с. 582].

Оба ряда — и положительный, и отрицательный — имеют несомненную логику. Строго (хотя, конечно, не всегда безусловно отрицательно) оцениваются «Телескопом» Пушкин, Вяземский, Баратынский, панегирически — Ф. Глинка, Шевырев; положительный ряд вскоре дополняет рецензия на «Песни и романсы» А. Мерзлякова, в которой последний объявляется поэтом «народности чистой и возвышенной». Критерии, на основании которых расставлены оценки, постепенно вырисовываются из других рецензий «Телескопа». Так, в рецензии на посмертное издание сочинений Д. В. Веневитинова, дающей высокую оценку творчеству поэта, «печать истинной поэзии» усматривается в «гармонии красоты и истины» [Т, 1831, ч. 2, с. 383]. Рецензия на «Беглеца» Вельтмана, однозначно-отрицательная, поясняет эту мысль: «Недостаток поэзии в “Беглеце” г. Вельтмана обнаруживается непоэтичностью или даже совершенно ничтожностью содержания» [Т, 1831, ч. 2, с. 540].

Перед нами — типично надеждинская трактовка поэтического достоинства произведения: «истина» лишь тогда может стать содержанием поэзии, когда она находится в гармонии с «красотой». Можно подумать, что речь идет всего лишь о принципе «избирательности»; не всякая тема, не всякий материал могут стать содержанием поэзии. Однако все совсем не так просто. Из рецензии на «Наложницу» Баратынского окончательно становится ясно, что имеет в виду Надеждин под «ничтожностью» содержания. «...Произведение изящное есть не что иное, как малый мир, образ великой вселенной...» — пишет Надеждин. В сущности, перед нами не что иное, как уже знакомое требование «панорамного» охвата действительности: художник должен найти точку зрения, с которой действительность открывается ему как «всеобщая гармония жизни» [Т, 1831, ч. 3, с. 233]. «Художник, оживляющий образ улитки, “безумен” не потому, что выхватывает из действительности ничтожный предмет, но потому, что неоправданно сужает “панораму” жизни, выбирает точку зрения, с которой “гармония жизни” остается скрытой». Обвинения, предъявляемые Надеждиным Баратынскому, касаются не выбора предмета, но прежде всего полноты самого изображения, нарушающей гармонию жизни: «... вся картина подернута какою-то зыбкою мглою неопределенности, из-под

которой не пробивается ни одной ясной, *полной* (курсив мой. — А.М.), законченной идеи... Разврат представлен в нем так, что на него можно только зазевываться: и не живо, и не ярко, и не *полно*» [Т, 1831, ч. 3, с. 238].

«Телескоп» отразил характерную для критики 30-х годов тенденцию: он ждет от русской поэзии «поэзии мысли», поэзии больших, «панорамных» обобщений, поэзии, отражающей «всеобщую гармонию жизни» во всей «полноте» в надеждинском смысле этого слова. Вполне естественно, что творчество поэтов пушкинской школы и пушкинского круга представляется с этих позиций чем-то мелочным, дробным, нецельным, зато поистине грандиозная по «панорамности» поэма В.И. Соколовского «Мироздание», описывающая сотворение мира, удостоивается восторженной рецензии, причем особо одобрительно отмечается «величие предмета» [Т, 1832, ч. 10, с. 109].

В «Летописях отечественной литературы», содержащих рецензии на последнюю главу «Евгения Онегина» и стихотворения Пушкина и Теплякова, расстановка оценок дана уже на основе иных принципов: здесь Надеждин впервые оценивает поэзию Пушкина и Теплякова с точки зрения понятий «народности» и «самобытности». Надеждин вводит в этой статье, хотя и вскользь, понятие «эпохи Пушкина», суть которой — в ограниченности «народности» поэзии Пушкина и поэтов его круга: «народность» пушкинского творчества «ограничивалась тесным кругом наших гостиных...» [Т, 1832, ч. 9, с. 122]. Принципиально важна в этой рецензии фраза, в которой за характеристикой поэзии Теплякова стоит характеристика «эпохи Пушкина» в целом: «Новый поэт может продолжить эпоху Пушкина, может наполнить более или менее яркими, искусственными блестками ужасную пустоту нашей словесности; но — не осеменить ее для новой, самобытной, самопроизводительной жизни!» [Т, 1832, ч. 9, с. 122].

Итак, между «эпохой Пушкина» и «яркими, искусственными блестками» фактически поставлен знак равенства. «Эпоха Пушкина» изжила себя, русская поэзия — на грани вступления в новый период. Но что это за период — Надеждин не объясняет.

Несколько особняком стоит данная в той же статье оценка последней главы «Онегина», основанная не на противопоставлении «народности» и «европеизма», но на уже знакомом нам противопоставлении «полноты», «панорамности», свойственных настоящему роману, и «фрагментарности», хаоса. На подлинно романную «панорамность» «Онегин», по мнению Надеждина, претендовать никак не может, в нем нельзя увидеть «*полную* (курсив мой. — А.М.) историю современного человечества, оправленную в роскошные поэтические рамы» [Т, 1832, ч. 9, с. 106–107]. В нем нет ни «единства содержания», ни «цельности состава» [Т, 1832, ч. 9, с. 107]. Иначе говоря, «Онегин» относится не к произведениям, отражающим жизнь как «всеобщую гармонию», но скорее к отражающим ее как нечто раздробленное, нецельное. Это низший уровень художественного постижения действительности по сравнению с тем уровнем искусства, на котором действительность постигается как цельный, гармоничный мир. Для этого низшего уровня у Надеждина есть очень характерный термин — «пародия». «Евгений Онегин» и является такой «пародией на жизнь» [Т, 1832, ч. 9, с. 106].

То, что термин «пародия» следует понимать у Надеждина именно в таком широком смысле, подтверждается рецензией на пародийную балладу «Двенадцать спящих будошников». Здесь Надеждин пишет о пародии: «Пародия не одно и то же с стихотворным враньем. Это поэтическая гримаса на жизнь, иногда веселая, иногда горькая. Она бывает следствием и выражением глубокого самочувствия, живо постигшего свое высокое достоинство посреди окружающего ничтожества» [М, 1832, № 11, с. 41]. Рецензия на роман П. Л. Яковлева «Удивительный человек!» также показывает, что слова «пародия» и «кариатура» не имеют у Надеждина негативного смысла, но соответствуют определенному уровню постижения жизни: «Хорошо отделанная карикатура имеет свою цену, и, в художественном отношении, совсем не безделка» [Т, 1831, ч. 3, с. 377].

Итак, жанр «пародии» трактуется Надеждиным не с точки зрения определенного отношения к ряду литературных явлений (наличие пародируемого произведения), но с точки зрения определенного отношения к действительности. Пародия — это прежде всего «пародия на жизнь», представляющая ее не как гармонию, но как диссонанс, хаос, раздробленность. Таким произведением и является по Надеждину «Евгений Онегин».

Намеченная в выступлениях 1831 года расстановка оценок продолжена Надеждиным в рецензии на «Новоселье». Здесь просматриваются две оппозиции. Одна из них — противопоставление поэзии «московской» и «петербургской» — связана с характерным для Надеждина отношением к литературным разногласиям столиц и уже рассматривалась выше. Следует сказать о второй оппозиции, которая не прочитывается так явно. Надеждин, с одной стороны, говорит о «легкости и гладкости», которые являются отнюдь не достоинствами, но скорее недостатками поэтических произведений — недаром они сравниваются с «паркетом» гостиных, в чем нельзя не усмотреть намек на определенный социальный генезис «гладкой» поэзии. С другой стороны, в качестве достоинства поэтических произведений выдвигается «мысль». Тема «мысли» проходит через целый ряд оценок. Так, об элегии Баратынского «На смерть Гете» Надеждин пишет: «Легкость и плавность не диковинка в стихах Баратынского; но здесь есть мысли, не так часто встречающиеся даже в тех произведениях певца “Эды” и “Наложницы”, за которые в прежние времена рука друга поместила его в поэтический триумvirат современной русской словесности» [Т, 1833, ч. 14, с. 96–97]. Достоинство поэзии Вяземского — «сила, коей могущество чаще заключается в мыслях, если не самобитно сверкающих, по крайней мере, удачно придуманных...» [Т, 1833, ч. 14, с. 97].

Однако полного осуществления «поэзии мысли» достигает лишь в московской поэзии. На характеристике стихотворения Хомякова положительные полюса обеих оппозиций сходятся: оно, по мнению Надеждина, «кипит мыслию... Вот поэзия московская!» [Т, 1833, ч. 14, с. 102]. Аналогична этой оценке и сделанная несколько ранее оценка стихотворений Шевырева. Его «Чтение Данта», по мнению Надеждина, «отливается глубиною мысли» [Т, 1831, ч. 1, с. 230–231].

Эти оценки — вполне в русле характерного для русской критики 1830-х годов лозунга «поэзии мысли». Особые надежды возлагаются «Телескопом» на московских поэтов школы «любомудров»: Хомякова,

Шевырева. Показательны для понимания позиции «Телескопа» стоящие рядом в номере рецензии на стихотворные сочинения М. Дмитриева и К.П. Масальского. Стихотворения первого (москвича) «носят на себе печать ума светлого», их основное достоинство «обнаруживается в стихотворениях философических»; стихотворения второго (петербуржца) «гладки, плавны и стройны» — но в них лишь «мелькают искорки свежего чувства» [Т, 1831, ч. I, с. 394, 399]. Наложение противопоставления «мысли» и «гладкости» на противопоставление Москвы и Петербурга здесь, конечно, не случайно.

Требование «поэзии мысли» поддержано и Белинским, который в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» скажет о современном лирическом поэте: «Мысль — вот предмет вдохновения его» [Т, 1835, ч. 26, с. 410].

Однако «гладкость», это довольно сложное понятие, в котором имплицированы еще и «светскость», и «Петербург» как определенный литературный мир со своими ценностями, вступает в критике «Телескопа» в еще одно противопоставление. Речь идет о понятиях «искренности», «чувства», которые не противопоставляются «мысли», но, напротив, подразумевают ее наличие. Чтобы понять позицию «Телескопа» в этом вопросе, нужно рассмотреть рецензию на стихотворения Д. В. Давыдова. В ней читаем: «По странному, хотя и естественному совмещению крайностей, в них (стихотворениях Давыдова. — А.М.) соединяется пыл буйного исступления с детскою простосердечною искренностью. Нередко сия искренность сверкает молнийными струями ярких, сильных мыслей» [Т, 1832, ч. 11, с. 503].

«Мысль» стиха понята здесь не как некое его первичное качество, но как нечто подразумеваемое «искренностью», «простосердечием». В уже цитированной рецензии на «Новоселье» «мысль» и «чувство» тоже поставлены в один ряд, но подчинение одного другому здесь не выявлено: речь идет об отсутствии в сочинениях петербургских литераторов «свежей мысли», «глубокого чувства» [Т, 1833, ч. 14, с. 95].

Колебание между двумя требованиями, предъявляемыми «Телескопом» к современной поэзии, требованиями «мысли» и «чувства», находит свое развитие и итоговое преодоление в статьях Белинского. Белинский начинает с прямого вызова прежним оценкам Надеждина, начинает с однозначного противопоставления «ума», «мысли» и «чувства». Так, оказывается, что в поэзии Шевырева «более усилия ума», а «неподдельного чувства» мало [М, 1834, № 51, с. 416]. Аналогично построена и оценка поэзии Баратынского в статье о нем. Белинский здесь является выразителем мнений, господствовавших в кружке Станкевича. «Главное условие — истина чувства», — пишет Станкевич в письме А. А. Бееру [163, с. 436].

Оценка поэзии Бенедиктова построена уже сложнее. Здесь высказана идея, что «чувство» в поэзии предполагает «мысль»: мысли самой по себе для поэзии недостаточно, но зато «сочинение, в котором есть чувство, не может быть без мысли» [Т, 1835, ч. 27, с. 376]. Есть в статье интересные смещения прежних акцентов: так, «гладкость», связываемая Надеждиным с «эпохой Пушкина» и оцениваемая отрицательно, Белинским переосмысливается как качество положительное: Бенедиктов, в сущности, противопоставлен в статье всей пушкинской эпохе поэзии, за которой

стоит «точность и простота в выражении» [Т, 1835, ч. 27, с. 371]. Надеждинские оппозиции перестают работать в статье Белинского: теперь и «мысль», и «чувство», и «гладкость», понятая как «гармоническая точность», противопоставлены «неестественности». «Чувство выражается просто» — этот эстетический «символ веры» Станкевича наложил свой отпечаток на статьи Белинского о поэзии; несомненно преемственность его взглядов и с многочисленными высказываниями Надеждина о «простоте и естественности».

Те же воззрения развиты и в статье о Кольцове. «...Поэзия Кольцова так проста, так неизысканна, и... так истинна!» [Т, 1835, ч. 27, с. 480–481]. Наличие одного элемента триады предполагает и наличие двух других, поэтому неудивительно, что Белинский находит у Кольцова и «искренность чувства», и «глубину мыслей» [Т, 1835, ч. 27, с. 475].

Подытожим эволюцию взглядов критики «Телескопа» на развитие русской поэзии. Критерии оценки «Телескопа» первых лет издания базировались на оппозиции «содержательного» («мысль») — «бессодержательного» («гладкость»), которая проецировалась на противопоставление Москвы и Петербурга как полярных литературных миров. Несколько в стороне здесь стоит антитеза «народности» и «европеизма», применявшаяся к оценке поэзии реже, чем в случае прозы, но выводы тут были вовсе не утешительны: народной поэзии в России «Телескоп» не видел. «Бессодержательное» же связывалось «Телескопом», хотя и с огромными оговорками, с пушкинской школой; она же обвинялась и в недостатке самобытности, народности. Хотя элементы «поэзии мысли» обнаруживались в стихах Баратынского, Пушкина, Вяземского, в целом надежды связывались именно с Москвой — с поэзией Хомякова, Шевырева. Позже система категорий оценки пересматривается: Надеждиным, а прежде всего Белинским, выдвигаются на первый план категории «искренности», «естественности», имплицитные остальные достоинства поэтических произведений. Отныне круг поэтических явлений, одобряемых «Телескопом», сужается: московские «поэты мысли» отступают на задний план, на первый же выдвигаются поэты «естественности», «безыскусственности», прежде всего Кольцов.

ГЛАВА 3.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА НА СТРАНИЦАХ «ТЕЛЕСКОПА»

Сопоставление художественной литературы, опубликованной на страницах «Телескопа», с его же литературно-критическими декларациями неизбежно приводит к констатации парадокса: эта художественная литература в основном совершенно не соответствует критериям, выдвигаемым критикой журнала. Особенно очевидно это противоречие проявляется в отношении западноевропейской литературы: ведь журнал был, в сущности, активным популяризатором той самой «неистой словесности», с которой он на протяжении всех лет своего существования так ревностно боролся. Имена Ж. Жанена, О. Бальзака, Э. Дешана, Э. Сю, П. Лакруа не исчезают с его страниц.

Надеждин прекрасно отдавал себе отчет в этом противоречии и порой даже сознательно его подчеркивал. Так, в 21 части журнала за 1834 год напечатан отрывок из романа Жакоба Библиофила (псевдоним Пьера Лакруа) «Макаброва пляска», выдержанный в духе той самой «поэтики ужасов», которая так неуклонно осуждалась «Телескопом». В той же части, в статье «Здравый смысл и барон Брамбеус», сделан явный намек на эту публикацию: «Любимая форма французских писателей состоит в неестественной изысканности положений... в макабровой пляске всех помыслов, всех чувств...» [Т, 1834, ч. 27, с. 268]. Тот же образ скоро вновь всплывает в «Телескопе», на этот раз в статье «Письмо в Киев»: «Поэзия Байронов и Соутеев, Гюго и Зандт» именуется Надеждиным «макабрской пляской мертвых костей на кладбище жизни» [Т, 1835, ч. 25, с. 152–153].

Выходит, что Надеждин вполне сознательно и даже подчеркнуто подвергает критическому разгрому материал, публикуемый им же на страницах собственного журнала! Однако сам Надеждин делает попытку разъяснить читателю это противоречие. В статье «Здравый смысл и барон Брамбеус» он пишет: «...судьбы Франции представляют самую глубокую, самую поучительную главу современной истории: и литература есть красноречивейшее их выражение! И в этом отношении повторяем снова — изучение произведений ее может быть для нас весьма полезно и наставительно!» [Т, 1834, ч. 25, с. 323].

Если верить Надеждину, активная пропаганда произведений «неистовых» в «Телескопе» — а иначе этот поток французских переводов, беспрепятственно выбрасываемый на его страницы, назвать просто нельзя — служит лишь для того, чтобы снабдить русского читателя своего рода «отрицательным опытом»: показать ему, какими не должны быть общество, словесность. Трудно назвать это объяснение убедительным. Оно имеет явно формальный, официальный характер. То, что подобные «разъяснения» не принимались всерьез подлинными читателями журнала — студенческой молодежью — доказывается воспоминаниями А. А. Григорьева: «...Надеждин в своем “Телескопе” то и дело поддает романтического жара переводами молодых лихорадочных повестей Дюма, Сю, Жанена...» [121, с. 2].

Итак, «Телескоп» воспринимался студенческой молодежью как популяризатор современной французской словесности — невзирая на беско-

нечные хулы, расточаемые в ее адрес самим Надеждиным. Более того, он воспринимался как журнал ярко выраженной романтической ориентации — несмотря на то, что романтизм современной литературы часто трактовался критикой «Телескопа» как «лжеромантизм».

Аналогичным образом обстоит дело и с отечественной художественной продукцией, помещаемой в «Телескопе». Мы находим здесь, например, ультраромантическую повесть Лесовинского (псевдоним А. Теплякова) «Человек не совсем обыкновенный» с элементами поэтики ужасов и фаталистической концовкой (героя убивает гром), а также с очень характерной романтической оппозицией «просвещение — счастье»: «Неужели просвещение, соединенное с благородною душою, с умом высоким, так губительно для человека, заключающего сии достояния?» [Т, 1833, ч. 17, с. 70] — такова итоговая мысль повести. Для журнала «современного просвещения» это звучит, пожалуй, несколько странно.

Другой характерный пример — повесть А. Емичева «Заклятый поцелуй», по сюжету напоминающая «трагедии рока»: судьба героев мотивирована не их поведением или душевным складом, но фактором «рокового проклятия», лежащего вне их жизненного пути: любовная клятва была произнесена героями «на ужасном месте, запечатленном... колдовством и нечистой силою» [Т, 1834, ч. 22, с. 406]. Рок здесь трактован не в духе античной трагедии, как сила искупления, направленная на сохранение мирового порядка, но типично романтически — как неразумное, немотивированное вмешательство судьбы в жизнь героев. Иначе говоря, повесть рисует тот самый мир «без промысла и свободы», который Надеждин осуждал в произведениях «неистовых» и в «трагедии рока» [См., например, статью о З. Вернере: Т, 1831, ч. 2, с. 435–470]. Кроме того, в повести немало натуралистических моментов (описание обгорелого трупа и т. п.), сближающих ее с «поэтикой безобразного».

И русская, и западноевропейская художественная литература на страницах «Телескопа» свидетельствует о том, что журнал Надеждина, по справедливому замечанию В. Д. Морозова, «явился, наряду с “Московским телеграфом”, одним из последовательных пропагандистов романтической литературы» [237, с. 268]. «Телескоп», критикуя «лжеромантизм», в то же время как литературная целостность оставался внутри романтизма, что не исключало наличия в прозе и поэзии «Телескопа» переходных, предреалистических черт, о которых речь пойдет ниже (см. Примечание 2).

Выделим основные направления в русской прозе «Телескопа». Прежде всего нужно сказать о социально-географическом составе круга писателей, группировавшихся вокруг журнала. Первое и самое простое подразделение: писатели московские и провинциальные (петербургской прозы в «Телескопе», видимо, нет). В числе последних нужно отметить И. М. Петрова, сотрудничавшего в «Телескопе» с 1831 по 1836 год; жителя Могилева-на-Днепре В. Д. Троицкого, печатавшего в «Телескопе» фрагменты исторического романа, уже упоминавшегося жителя Вятки А. Емичева.

Круг московских писателей, представленных в «Телескопе», неоднороден. Первую группу составляют литераторы, в дальнейшем вошедшие в редакцию «Московского наблюдателя»: М. П. Погодин, Н. Ф. Павлов,

В. П. Андросов, Н. А. Мельгунов. Особо нужно выделить членов кружка Станкевича и К. С. Аксакова. Третья группа: писатели, в дальнейшем примкнувшие к «натуральной школе». Это П. Н. Кудрявцев и И. И. Панаев. Есть в «Телескопе» и ряд анонимных повестей, авторство которых установить не удалось. Наконец, следует отметить, что печатали в «Телескопе» фрагменты своих романов И. И. Лажечников и М. Н. Загоскин.

В нашу задачу не входит подробная классификация повестей «Телескопа» по «единому основанию», например, материалу и тематике. Речь пойдет лишь о выявлении основных тенденций в развитии повести, на основании которых рассматриваемые произведения и будут объединяться нами в группы.

Первая группа: повести, в основе которых лежит романтическая оппозиция «блаженного незнания — губительного опыта». В основе сюжета здесь — «социальная инициация» героя, который из мира детства, природы, гармонии попадает в свет, общество, губительные сети любви и т. п. Кончается повесть гибелью героя. К этой группе можно отнести повести Станкевича, Лесовинского (А. Теплякова), Андросова. Перед нами — социальная повесть романтизма.

Вторая группа романтических повестей: русская «гофманиана». В основе этих повестей — не проблема личности и общества, но вопрос о человеке и природе, ее таинственных «ночных» силах. Здесь непременно обсуждается феномен магнетизма. К этой группе можно отнести повести К. Аксакова, Мельгунова, отчасти «Антонину» Кудрявцева. Это философская романтическая повесть.

Особо следует сказать о произведениях, в которых элементы романтической образной системы, к 30-м годам уже достаточно автоматизированные, подвергнуты деформации. Ниже будет подробно рассмотрено снижение, «деромантизация» «демонического» типа романтического героя в повестях И. И. Панаева, И. М. Петрова. Показательна повесть «История моего приятеля Алексея Ивановича Лирова», подписанная «Х», в основе которой — неожиданно прозаическая развязка традиционного сюжета, в романтической литературе решавшегося обычно трагедийно-патетически. Треугольник «Надежда — гусар Лиров (возлюбленный) — князь Сивской (навязываемый жених)» распадается неожиданным образом: Надежда уступает воле матери, но мотивировка — не резиньяция, не сознание долга, а отрезвление — Лиров, вышедший в отставку и подурневший, перестает нравиться. «Лиров» — явно значащая фамилия; герой, носящий ее, персонафицирует романтический стиль жизни, который, однако, подвергается самому прозаическому снижению. В повести готовится почва для того развенчания романтического героя, которое станет важной темой литературы 40-х годов, в частности, ранних повестей Тургенева.

Необходимо выделить группу повестей с авантюрным сюжетом: здесь присутствуют, как правило, мотивы преступления, преследования, похищения и т. д. Романтическая проблематика практически не выражена, как, собственно, и какая-либо другая проблематика (если, конечно, не принимать всерьез нравоучительные развязки). Материал, на котором развертывается повествование, может быть самым различным: от Франции времен реставрации у Мельгунова («Да или нет?», 1834, ч. 19) до дрему-

чих русских лесов у Погодина («Васильев вечер», 1831, ч. 1). Основная художественная задача этих повестей — создание сюжетного напряжения, интригующего читателя. Прав К. Штедке, выделявший эти повести в особый разряд *Schauererzählung* [290, S. 42] («повесть ужасов», «триллер») вне зависимости от материала, положенного в их основу. В самом деле, было бы странным говорить вслед за критиками 30-х годов о «Васильеве вечере» Погодина как о «народной повести»: ведь сюжет ее, безразличный к материалу, типично авантюрный. Есть среди этих повестей «Телескопа» и самые настоящие детективы. Таков, например, «Золотой самородок» И. М. Петрова — история раскрытия таинственного убийства [Т, 1834, ч. 20].

Целую группу социально-бытовых и социально-психологических повестей пронизывает один характерный мотив, который можно назвать мотивом «социальной эмиграции». Герой или героиня этих повестей каким-либо образом меняет социальный статус: попадает в низшее сословие. Разработка этого мотива, как правило, осложнена авантюрными моментами: исчезновением человека, поисками и т. п. Обязательный мотив этих повестей — узнавание: герой вопреки всем трансформациям либо узнается кем-то, либо внутренне возвращается к себе, «узнает себя в себе». Отсюда и главная мысль подобных повестей: сохранение цельности личности вопреки изменению социального статуса, многое в этих произведениях идет от «нравописательной» прозы А. Е. Измайлова, В. Т. Нарезного. Серьезность, с которой в повестях этого типа ставится проблема личности, сохраняющей себя вопреки потере социальной идентичности, например, в «Счастии в несчастье» Погодина [Т, 1832, ч. 8], свидетельствует о том, что перед нами — проблемные произведения с ярко выраженной антиромантической установкой: ведь романтический герой оставался самим собой именно благодаря отчуждению от «толпы», здесь же цельность личности сохраняется вопреки насильственному преодолению этого отчуждения — следовательно, за счет каких-то духовных ресурсов, которые романтическому герою были неизвестны. Помимо «Счастия в несчастье» к этим повестям можно причислить «Х-скую быть» И. М. Петрова [Т, 1834, ч. 24], «Харьковскую Ганнусю» того же Погодина [Т, 1832, ч. 7].

Наконец, совсем особняком стоит повесть Кудрявцева «Катинька Пылаева, моя будущая жена» [Т, 1836, ч. 31]. Повесть характеризуется редким в прозе этой эпохи ярким сказовым стилем: рассказчик, носитель «массового сознания», здесь абсолютно отделен от автора; комизм повести не столько в событийном плане, сколько в той исключительной «лубочной» примитивности, с какой события преломляются в языковом сознании рассказчика. Ощутимо здесь гоголевское влияние: мотивировки, по которым строятся суждения героев, алогичны, иррациональны; «молчаливый» разговор героя с невестой явно навеян «Женитьбой» (Гоголь читал «Женитьбу» в Москве, в конце апреля 1835 года, в доме Погодина — об этом событии Андросов рассказывает в письме А. А. Краевскому от 19 мая 1835 года) [31, л. 34].

Массовая повесть 30-х годов допускает самые необыкновенные контаминации стилей, сюжетов, проблематики. Именно это затрудняет ее

классификацию и анализ. Так, например, анонимная повесть «Эгоизм» [Т, 1833, ч. 16] несет явный след сюжетики романтической поэмы (грузинка спасает раненого и влюбляется в него), однако проблематика здесь совсем не романтическая — она скорее напоминает о «скептических» философских повестях Вольтера: все сюжетные ходы доказывают тезис о слабости человеческой природы, не способной вырваться из-под власти эгоистических установок. «Антонина» Кудрявцева — семейно-бытовая повесть, однако на ней лежит печать гофмановской проблематики (феномен магнетизма, тема таинственной власти «магнетизера» над окружающими). У Погодина и Андросова романтическое сюжетосложение сочетается с реалистическим описанием быта. Именно поэтому вместо классификации повестей по единому признаку мы ограничились разбиением их на группы, с выделением в каждой из них наиболее значительного тематического, сюжетного или проблемного признака. Перейдем к подробному рассмотрению поэтики этих повестей и попытаемся определить их место в процессах, происходящих в русской прозе 1830-х годов.

Для русской прозы 30-е годы XIX века — период переходный: романтический конфликт, сюжетосложение, стиль нередко сочетаются в ней с чертами, предвосхищающими поэтику и проблематику натуральной школы.

В литературной продукции журналов 1830-х годов мы находим своего рода «срез», позволяющий наблюдать многие существенные для прозы этих годов процессы. Поэтому подробное изучение публикуемой «Телескопом» русской прозы представляется интересной задачей, решение которой может многое уточнить в таком сложном явлении, как движение русской прозы от романтизма к реализму.

Впервые серьезное внимание некоторым прозаическим произведениям, напечатанным в «Телескопе», уделил Г.А. Гуковский. Анализируя в книге «Реализм Гоголя» повесть В.П. Андросова «Случай, который может повториться», Гуковский отмечает противоречивый, переходный характер ее поэтики, почти парадоксальное сосуществование ней «гоголевских» предреалистических черт и чисто романтического строения сюжета и образа героя: «...и гибель высоких идеалов в подлом обществе, и “быт” — все ведет нас к Гоголю, хотя повесть Андросова тесно связана еще с традициями романтических повестей о романтиках-отщепенцах» [196, с. 365].

В то же время, интерес к русской массовой повести 1830-х годов последние годы значительно оживился в зарубежном литературоведении. Попали в поле зрения исследователей и некоторые повести «Телескопа». Так, в изданной в ГДР монографии К. Штедке «К истории русской повести (1825–1840)» [Берлин, 1975] анализируются напечатанные в «Телескопе» повести М.П. Погодина. Рассматривая повесть «Харьковская Ганнуся», исследователь отмечает ее сознательно-экспериментальный характер, обусловленный переходным состоянием русской прозы в целом: «Смещение традиционного и оригинального на самом общем уровне проявляется в контрасте авантюрно-приключенческой истории подкидыша, очевидно, восходящей к семейному роману, и реалистическим бытописанием Малороссии. <...> Предисловие показывает, что автор осознает факт эклектического смещения мотивов и стилей». Немного ниже Штедке заклю-

чает: «Погодинские “реальные” повести — эксперимент по соединению традиционного и новаторского в художественной прозе, по сведению водино уже существовавших фабульных структур и собственных наблюдений над действительностью» [290, S. 112].

В работе английского исследователя Нормана Ингхэма «Восприятие Гофмана в России» [Вюрцбург, 1974] большое внимание уделено одному из активных сотрудников «Телескопа» — Н. А. Мельгунову. Ингхэм подробно анализирует впервые опубликованную в «Телескопе» повесть Мельгунова «Кто же он?», приходя к заключению, близкому выводам Гукковского и Штедке. Рабочий метод Мельгунова — своего рода экспериментальная эклектика: «Мельгунов сваливает в одну кучу слишком много элементов, не достигая их интеграции» [289, p. 153].

Даже эти единичные и разрозненные наблюдения исследователей дают известные основания для пересмотра ходовой точки зрения на масовую повесть 1830-х годов: перед нами — не беспомощная эклектика эпигонов, но эклектика как метод эксперимента, поиска новых путей. Наметившаяся возможность такого понимания прозы многих второстепенных писателей 1830-х годов дает стимул к более внимательному изучению литературной продукции журналов этой эпохи; мы стремимся показать, как из пестрого, порой произвольного, «наобум» смешения художественных идей, приемов и мотивов постепенно выкристаллизовываются некоторые существенные принципы натуральной школы.

В прозе «Телескопа» мы находим интересующие нас особенности трактовки романтического героя, своеобразные черты поэтики, которые, на наш взгляд, симптоматичны для русской повести 30-х годов и тем самым помогают понять ее художественное своеобразие.

Остановимся прежде всего на том, как строится в повестях «Телескопа» предыстория романтического героя. Нас будет интересовать, как в предыстории мотивируется отчуждение героя от общества, являющееся обязательным моментом в построении романтического конфликта.

Следует напомнить, что проблема отчуждения героя в 20-е (а отчасти и в 30-е) годы особенно активно разрабатывается в романтической поэме, которая дает целый ряд «стандартных» мотивов отчуждения: разочарование — мотив, который может иметь чисто психологический характер и не сопровождаться биографическими пояснениями; многочисленные биографические мотивы — несчастная любовь, измена друзей, преступление, совершенное в прошлом и т.д. Наконец, важное место занимают мотивы «роковой предопределенности» (не зависящие от героя обстоятельства, возникшие до начала его жизненного пути или в самом его начале), среди которых наиболее популярен был мотив сиротства [См. об этом: 225, с. 120–131].

Мотивировка отчуждения в той или иной форме прослеживается почти в каждой романтической повести «Телескопа». Обращает на себя внимание факт, что русские и французские переводные повести в выборе мотива обнаруживают совершенно различные тенденции. Мотив разочарования и в тех и в других уже не встречается, а во французской повести решительно преобладают мотивы «роковой предопределенности»: герой — незаконнорожденный [«Гернандес» герцогини д'Абрантес:

Т, 1834, ч. 23, №№ 7–8], бедняк неопределенного происхождения, попавший в высший свет [«Двадцать четыре часа в Риме» Ж. Сандо: Т, 1834, ч. 22, №№ 8–9], горбун [«Крао» Э. Сю: Т, 1835, ч. 30], сирота [«Воспоминания о французской экспедиции в Калабрии» К. Балльель: Т, 1834, ч. 23, №№ 2–3] — число примеров легко умножить. Общая тенденция в построении образа здесь вполне ясна: герой от рождения обречен быть изгоем, он либо гибнет под ударами судьбы, либо сам становится ее орудием — и жестоко мстит людям за свою отчужденность.

Иначе обстоит дело в русской романтической повести «Телескопа». Лишь в одной из них отчуждение обусловлено «роковой предопределенностью» — это повесть Ф. Кони «Белый, смуглый и черный» [Т, 1834, ч. 21, № 3], герой которой — мулат; оскорбление, нанесенное ему белым, превращает его в «демона мести». Но и здесь этот мотив имеет скорее функцию стилизации. Дело в том, что повесть снабжена подзаголовком: «Повесть полупереводная».

Зато весьма широко представлен в русской повести другой мотив: отчуждение главного романтического героя обусловлено его воспитанием. И. И. Панаев в повести «Она будет счастлива!» пишет о Зинаиде, погибающей в конце концов в столкновении со светом: «Воспитание развило в ней чувства, образовало сердце, вложило в нее душу...» [Т, 1836, ч. 32, с. 338].

Под знаком проблемы воспитания развернута вся предыстория героя в повести Н. В. Станкевича «Несколько мгновений из жизни графа Т***», судьба которого тоже трагична: «до пятнадцати лет прожил он в деревне... Это обстоятельство спасло в нем многое; мелкие, ничтожные побуждения светского юноши были ему неизвестны; он не умел отделять слов от мыслей... не стыдился чувствовать, верить... Природа была его наставницею: он свыкся с нею, сочувствовал ей, считал ее разумной и любящей» [Т, 1834, ч. 21, с. 290].

С большой ясностью мотив «отчуждающего воспитания» проведен в предыстории героя повести В. П. Андросова «Случай, который может повториться»: «На широком просторе, в приволье деревенском, вдали от многолюдного общества, сдвинутого взаимными нуждами и выгодами... почти в пустыне, заготовлена была жизнь чистая, светлая, сильная, лучшее божие создание. Жизнь эту прямо с груди матери принята природа полудикая, угрюмая, простая» [Т, 1834, ч. 20, с. 78].

Обращает на себя внимание интерес к предыстории воспитания как таковой; он характерен не только для авторов «Телескопа», но и для других представителей романтизма 30-х годов: обширна предыстория Аркадия в «Живописце» Н. А. Полевого, сосредоточенная на проблеме воспитания; в сатирической повести О. М. Сомова «Матушка и сынок» предыстория воспитания героя уже совсем в духе натуральной школы становится идеологическим и композиционным центром. Таким образом, в рамках романтической повести 30-х годов возникает повышенный интерес к структурному элементу повествования (предыстории воспитания), которому предстоит сыграть важнейшую роль в прозе натуральной школы (вспомним хотя бы такие центральные ее произведения, как «Обыкновенная история» и «Кто виноват?»).

Рассмотрим, как решается в предысториях тема воспитания. Черты сходства в трактовке темы у разных авторов налицо. Вполне традиционный романтический мотив «природы-воспитательницы» (можно вспомнить лирические самоопределения Пушкина: «простой воспитанник природы», «беспечный сын природы» [13, с. 53, 492], Языкова: «и друг природы, лени друг» [15, с. 239], Теплякова: «Я, природы друг смиренный» [13, с. 626], вспомним и о таком важном документе романтизма, как стихотворение Кольриджа «К природе», где автор пишет о радости «находить в лежащих вокруг меня листьях и цветах уроки любви и искреннего благочестия» [16, р. 204]) — этот уже вполне тривиальный к 30-м годам мотив вновь приобретает актуальность в контексте проблематики светской повести с характерной для нее оппозицией «ложно-искусственного» и «естественного». Романтический герой в светской толпе является теперь в роли «естественного человека», своего рода Простодушного (отметим, что в восточных «байронических» поэмах ситуация часто была обратной: герой — носитель цивилизации, попавший в «естественное» общество). Так же обстоит дело и в той группе повестей 30-х годов, где «естественным» героем является инородец, попавший в цивилизованное общество («Киргиз-Кайсак» В. Ушакова, «Аммалат-Бек» А. Марлинского и др.) (см. об этом 261, с. 103). Однако в последних мотивировкой отчуждения является не столько определенное воспитание, сколько особенности, связанные с типом национальной культуры, представляемой героем (в самых простых случаях для отчуждения достаточно самого факта инородства). Поэтому эти повести следует отнести к той группе романтических повестей, в которых отчуждение предопределено обстоятельствами, лежащими за пределами жизненного пути героя.

Рассмотрим более подробно построение конфликта в повестях «Телескопа». Герой получает «естественное» воспитание, сохраняющее в нем непосредственность и искренность чувства. «Чувство» является вершиной иерархии ценностей героя. Граф Т***, герой повести Станкевича, пишет: «Когда ярмо сует отяготело на мне, когда хладные сомнения раздирали душу, гений жизни вопиял: спасай, спасай чувство! И оно спаслось в ней!» [Т, 1834, ч. 21, с. 313].

Трактовка чувства — сугубо романтическая; в отличие от сентиментальной «чувствительности», предполагающей сочувствие, возможность сопереживания кем-то еще, «чувство» в романтическом понимании принципиально непередаваемо, «некоммуникабельно». «Ум, при всей его изобретательности, не нашел еще верных тонов и красок для точного выражения чувств сердца. Они не то, что мысль. Есть ли средства передать другому вполне то смутное, томительное чувство уныния, которое без всякой причины иногда внезапно овладевает нашею душою?» — вопрошает Александр, герой повести Андросова [Т, 1834, ч. 20, с. 145].

Непередаваемость чувства — основа конфликта отчуждения в том его варианте, который находим в повестях, опубликованных в «Телескопе» Станкевичем, Андросовым, Панаевым. Герой обладает ценностью, которая не может быть усвоена и оценена обществом, ибо сами принципы и условия общежития не совместимы с природой этой ценности.

В то же время акценты в обрисовке этого конфликта расставлены отнюдь не так однозначно, как этого можно было бы ожидать. Андросов,

например, далек от безоговорочного одобрения героя-индивидуалиста и осуждения общества и «общежителности» как принципа жизни. Он беспристрастно оценивает «аргументы» обоих антагонистов конфликта. Так выясняется, что общество имеет право на свои критерии оценки личности, в центре которых стоит понятие «общежителности», полярное по отношению к романтической трактовке человеческих отношений, основанной на критерии «чувства» и отвергающей поверхностное, не затрагивающее «чувство» общение (истинное общение возможно лишь между «родными душами», всякое другое общение неприемлемо). Оказывается, что герой «ошибочно презирал те небольшие общежительные средства, которыми внимание привлекается и поддерживается» [Т, 1834, ч. 20, с. 151]. Ситуация почти парадоксальная: автор романтической повести укоряет героя в пренебрежении правилами светского общежития! Так же неожиданно осмыслена Андросовым и позиция общества, исторгнувшего из себя и погубившего в конечном счете Александра: «...всякое общество, какое бы оно ни было, есть органическое тело, а потому все поступающее в него, с ним разнородное, должно, говоря языком физиологов, или пресуществоваться в оное, или выдти вон» [Т, 1834, ч. 20, с. 152].

Автор пытается объяснить романтический конфликт героя и общества генетически: он возводит его к антагонизму двух типов воспитания. «Естественное» деревенское воспитание героя противопоставлено воспитанию в духе «общительности», необходимому для каждого человека, живущего в обществе. Показательно и появление здесь естественнонаучной терминологии: аналогией конфликта призваны служить физиологические процессы. Это также отвечает задаче генетического объяснения явления, возведения его к некому «корню». Таким образом, в повести Андросова чисто романтическое построение образа героя (мечтатель, отчужденный от общества) и фабулы (безумие и гибель Александра, вызванные непониманием со стороны общества и возлюбленной) сочетается с принципами изображения, предвосхищающими приемы натуральной школы (развитость и идеологическая значимость воспитательной предыстории, генетическое истолкование конфликта).

Некоторые общие тенденции прослеживаются и в отношении типа романтического героя. «Демонический» герой с характерным набором мотивов — скепсисом, отрицанием, иронией — уходит с переднего плана, снижается, «деромантизируется». Переходную стадию этого процесса наблюдаем в повести Панаева «Она будет счастлива!». В экспозиционном портрете одного из героев отчетливо видны приметы «демонического» типа: «...его лицо слишком было изрезано штрихами минувших страстей... в его улыбке, которая придавала иронический очерк лицу его, было горькое разочарование, равнодушная безнадежность, и еще какое-то ядовитое чувство» [Т, 1836, ч. 32, с. 324]. Однако этот портрет — лишь атавизм, слабый отголосок «демонического типа»; он никак не помогает раскрытию образа героя, который в дальнейшем оказывается лишь злым салонным сплетником.

Рассказ И. М. Петрова «Мефистофель» — попытка своего рода социального анализа «демонического» типа, сопровождающаяся полным его унижением. Однако и здесь отголоски «высокой» трактовки типа еще

слышны, в характеристике героя звучат чисто романтические формулы: ... он соединяет... эгоизм в высшей степени с величайшим презрением ко всему человеческому роду. Если бы все человечество, исключая его, имело одну голову, он не пожалел бы срубить ее, чтобы владычествовать одному» [Т, 1836, ч. 33, с. 34]. Но здесь и следует резкое снижение: «К счастью, это невозможно, и поэтому все страсти его слились в одну неразделимую — к картежной игре, лошадям и женщинам» (там же). Как видим, «пошлый финал для русских мифистификаций» готовился уже в середине 30-х годов.

Характерен для Петрова и столь существенный в повестях «Телескопа» генетический подход к образу, при котором особенности его возводятся к определенному типу воспитания: «Принадлежит по воспитанию своему к тому времени, когда с французским языком переходили к нам и правила ложной французской философии, он умел приспособить их к нынешнему времени и извлечь из них искусство

...шутя, казаться новым,
Смесь, невинность забавлять»
(там же).

«Демонический» тип — теперь скорее «анти-герой». Он не противопоставлен свету, но скорее персонифицирует в себе светскую толпу как враждебное подлинному герою начало. Именно так обстоит дело и в повести Панаева, где «демонический» Светлицкий воплощает в себе не отчужденно-индивидуальное, но скорее коллективное начало; он — некое собирательное «я» светской толпы. Ту же особенность «демонического» Мефистофеля — его принадлежность толпе, его множественность, типичность — подчеркивает в своем рассказе и Петров. «Демонический» герой потерял свою непохожесть, неповторимость, он низведен до уровня бытового явления.

Главный герой романтических повестей «Телескопа» окрашен скорее в «ангеличные» тона: он энтузиаст, мечтатель, «*Schwärmer*» по образу гофмановских студентов или тиковского Штернбальда. Граф Т***, герой Станкевича, по словам автора, «не походил на разочарованного героя новых романов» [Т, 1834, ч. 21, с. 302]. Для автора очень важно отграничить друг от друга эти два типа: «демонический» скептик и «ангеличный» энтузиаст-мечтатель. Но проза «Телескопа», явление переходное, допускает и здесь весьма причудливые контаминации. Тот же граф Т*** из повести Станкевича, типичный «мечтатель», внезапно окрашивается в «демонические» тона: «...граф сам был немножко зол. Змея обвилась вокруг души его: Удивительно ли, что речи его были ядовиты?» [Т, 1834, ч. 21, с. 291]. Как видим, новый, актуальный в контексте проблематики 30-х годов тип героя может сохранять в себе «отголоски» типа, им вытесненного.

Один из важнейших типов романтического героя, разрабатываемый в повестях «Телескопа», — тип, назовем его условно, «магнетизера», безусловно навеянный знакомством с прозой Гофмана (у которого этот тип разработан в «Недобром госте», напечатанном «Телескопом» в 1836 году, ч. 31, в «Магнетизере» — рассказе из сборника «Фантазии в манере Калло», в романе «Эликсиры дьявола» (Эвфемия).

Если «демонический» тип с характерной для него проблематикой скепсиса, отрицания как романтический герой больше не интересен, не состоятелен — и в результате вытеснен в бытовой фон, в окружение главных героев, то «магнетизер», человек, обладающий таинственной духовной властью, напротив, в центре внимания — он задает проблематику повести. Таков, например, Вашиадан в повести Мельгунова «Кто же он?». Это отнюдь не герой-идеолог, не носитель определенного романтического мирозерцания, но всего лишь иллюстрация высказанной в повести мысли: «Горацио! много тайного на земле и на небе, чего философия ваша и не подозревает» [Т, 1831, ч. 19, с. 169]. Герой окружен атмосферой таинственности — все сообщаемое о нем факты допускают двусмысленное толкование. Исключения составляют его несомненные магнетические способности, при помощи которых ему удается похитить Глафиру: «Вашиадан силою своих очей произвел над несчастной Глафирой то, что почел бы я выученной фарсой, если бы сам не подвергся отчасти их магнетическому влиянию» [Т, 1831, ч. 19, с. 448].

Фактически Мельгунов переносит интерес с личности героя, вопрос о которой так и остается нерешенным, на факт межличностных отношений — сам феномен «магнетизма». Это не случайно: наряду с интересом к монографическому исследованию личности в прозе «Телескопа» ощущим и интерес к проблеме человеческих отношений; можно сказать, что отношения героев осознаются именно как проблема, а не просто как материал для построения фабулы. В этом плане показательно, как та же тема «магнетизма», тоже, по всей вероятности, навеянная Гофманом, решается в повести Кудрявцева «Антонина». Магнетизм здесь не свидетельство причастности героя к надчеловеческим «ночным» силам, но вполне реальный феномен человеческого общения. Героиня повести — Антонина, дочь старого полковника, является одухотворенным центром, душой семьи, обладает загадочным влиянием на всех окружающих. В центре повести не столько личность сама по себе, сколько проблема межличностного порядка — «загадочный вопрос о том чудесном влиянии прекрасной и вместе простой души, которому мы все добровольно подчинили себя и которое обратилось для нас в потребность. Но как и чем прикажете разрешать такой вопрос? Мне приходило на ум чудесное свойство магнита... Но как объяснять необъяснимым? Никто еще не сказал, что к магниту притягивает железо» [Т, 1836, ч. 32, с. 194–195].

Кудрявцев отчасти разрушает романтический шаблон: тема «магнетизма» совершенно лишена ореола фантастики, привычного гофмановского колорита. Но все же антирационалистический пафос повести не оставляет сомнений в ее романтической направленности. Центральная проблема здесь, в сущности та же, что и в повести Мельгунова: в мире человеческих отношений есть загадочные явления, не поддающиеся рациональному толкованию. Цитата из «Гамлета», приводимая Мельгуновым, в равной степени может быть применена к ситуации «Антонины».

Следует отметить, что наличие в повести — в виде эпитафии или чаще — внутри текста — подобного афористического высказывания, концентрирующего в себе проблематику произведения, является характерной особенностью романтической повести «Телескопа» и достаточно

часто встречается в других повестях 30-х годов. Ту же цитату из «Гамлета» можно считать поистине девизом повести этой эпохи, воплотившим в себе ее проблематику в предельно общем виде — настолько часто используют ее авторы (см., например, «Вечер на кавказских водах» А. А. Марлинского [12, с. 247], «Блаженство безумия» Н. А. Полевого [10, ч. I, с. 13], «Предсказательница» И. М. Петрова [Т, 1835, ч. 30, с. 278]). Напечатанная в «Телескопе» анонимная повесть «Эгоизм» построена вокруг такого обобщенно-афористического высказывания: «Какое странное творение человек! — Самый сострадательный, когда занят своими чувствами, делается равнодушным к терзаниям близких, тогда как в другое время готов был бы искупить своею кровию малейшее страдание!» [Т, 1833, ч. 16, с. 508]. Повесть иллюстрирует этот тезис: сюжет построен из цепочки эгоистических поступков, причем все герои повести — вполне достойные, благородные люди, каждый из которых в какой-то момент все-таки ведет себя как эгоист.

Повесть Кудрявцева «Две страсти» тоже вырастает из спрятанной в глубине текста парадоксальной мысли: «...любовь, как ни сумасбродной кажется иногда, вовсе не так безрассудна и нерасчетлива, как многие иные страсти, для которых и пламя не в пламя, и вода не мокра» [Т, 1836, ч. 33, с. 336]. Сюжет повести — иллюстрация этой мысли: помещик, одержимый страстью скупать земли, ведет себя неосмотрительно, «терзает голову», а романтически влюбленные Лидия и Клавдий проявляют трезвую расчетливость и осторожность.

Перед нами, по сути дела, — особая жанровая разновидность повести. Подобная повесть представляет собой «этюд» на определенную психологическую черту — этюд об эгоизме, этюд о страсти и осмотрительности, этюд о «магнетизме». Интерес к подобной постановке вопроса (когда автор ставит перед собой задачу обрисовать заранее определенный участок человеческой психологии) ощущается и в современной западной повести («Лауретта или Красная печать» А. де Виньи [Т, 1835, ч. 28], — этюд о психологии солдата, основанной на понятии долга).

Мы видим здесь в зародыше один из важных принципов поэтики натуральной школы: автор отталкивается от «исходного задания» проанализировать, описать тот или иной заранее отграниченный участок реальности — в данном случае, реальности психологической. Повести типа «Эгоизма», в сущности, своего рода «физиологические очерки» определенных свойств человеческой души — хотя принцип социальной, профессиональной, региональной и т.п. дифференциации материала здесь еще отсутствует.

В прозе «Телескопа» обращает на себя внимание один очень характерный способ мотивации повествования. Автор преподносит свой рассказ как «быль», активно подчеркивая «нелитературность» своего рассказа; ему важно показать, что к литературе его произведение не имеет никакого отношения, оно — просто «рассказ», в котором нормы литературного повествования не соблюдаются. Так, автор «Эгоизма» вполне сознательно пытается выключить свою повесть из литературного ряда. О встрече героев, Леона и Ольги, он пишет: «Если бы я писал роман, я бы воспользовался этою картиною и с сих пор начал бы развертывать, как посте-

пенно все приходило между ними в гармонию... <...> Но я не романист, повестью былое и ставлю одни маяки...» [Т, 1833, ч. 16, с. 499].

Итак, автор «не романист», он «просто рассказчик», не имеющий к литературе, к «созданию вымысла» никакого отношения. Эта установка на «репортажность», это выключение, вернее попытка выключения, своего повествования из литературного ряда имеет чисто формальный характер: повесть имеет все признаки «литературности», сам сюжет ее, как уже отмечалось выше, в романтической литературе далеко не нов (он восходит к «Кавказскому пленнику» Пушкина и даже к «Атале» Шатобриана). К тому же приведенная выше цитата представляет собой просто риторический прием: отказываясь описывать встречу героев, автор ее все же описывает, причем вполне «литературно».

Аналогичная установка на «нелитературность» — и в «Золотом самородке» И.М. Петрова. Правда, Петров не столь радикален в отрицании какого-либо элемента вымысла: «Рассказ этот — былль не былль, однако ж и не сказка — изменен мною несколько в частности; но главные обстоятельства сохранены в том же виде» [Т, 1834, ч. 20, с. 43].

Часто слово «быль» выносится в подзаголовки, как своего рода «квазижанровое» определение: «былью» называет свою повесть Андросов, повесть же Петрова так и называется — «Х-кая былль».

Перед нами попытка выдать за жанр то, что жанровым образованием, конечно же, не является: речь идет не более чем о мотивировке повествования. Однако появление подобной мотивировки симптоматично. Авторы повестей чувствуют потребность противопоставить свои произведения романтической традиции сюжетосложения, романтической стилистике. На фоне романтической традиции их произведения воспринимаются ими же как нечто «нелитературное», не вписывающееся в канон. Этот «нелитературный» материал, не укладывающийся в знакомые штампы, противопоставляется литературной традиции как «быль», «правда», «действительность». Сама авторская позиция претерпевает изменения: автор осознает себя не творцом вымысла, но «рассказчиком» подлинных событий. Так проявляется в прозе «Телескопа» одно из важнейших веяний эпохи, о котором уже шла речь: тяга к документальности. Перед нами несомненный шаг на пути к реализму в художественной прозе.

Отметим некоторые особенности построения сюжета и организации повествования в повестях «Телескопа».

Русская романтическая повесть развивается на основе достижений стихотворных жанров романтизма; эта зависимость ощущается и в 30-е годы. Нередки случаи использования в повестях «Телескопа» фабульных клише, сложившихся в таких поэтических жанрах романтизма, как поэма или баллада. Сюжет часто берется не в готовом виде, а перекраивается в соответствии с новой проблематикой, так сказать, «модернизируется». С подобным фактом «модернизации» типично балладной фабулы мы сталкиваемся в повести Мельгунова «Кто же он?». Интересно, что в «Телескопе» № 10 за 1831 год, где помещено начало этой повести, ей предшествует баллада В. А. Жуковского «Ленора», напечатанная за подписью «В» (это первая ее публикация, до сих пор неизвестная комментаторам Жуковского). Оба произведения — «Ленора» и повесть Мельгунова —

безусловно родственны по сюжету: перед нами как бы тема с вариацией, причем в «вариации» тема «модернизирована» в соответствии с проблематикой, характерной для прозы 30-х годов.

Тематическое ядро, на основании которого Мельгунов строит свою повесть, — возвращение умершего жениха, похищающего невесту. Это вполне соответствует балладному сюжету Бюргера-Жуковского. В балладе мнимо вернувшийся жених оказывается мертвецом, у Мельгунова мнимо вернувшийся жених оказывается «магнетизером» Вашиаданом, фигурой зловещей. И там и здесь свое, родное оборачивается чужим, враждебным — суть балладного сюжета в повести сохраняется.

Однако очевидна и «модернизация» сюжета и образа главного героя в духе поэтики прозы 30-х годов. Вашиадан в целом решен в духе гофмановских магнетизеров, к тому же он окружен еще и «фаустовским» ореолом: рассказ Глафиры (похищенной им невесты) о его смерти — явный парафраз на темы «Фауста». Являются «чудные служители», возвещающие: «Срок минул! к расплате!» — Вашиадан гибнет, Глафире тоже грозит смерть. «Но вдруг послышался знакомый, нежный голос. “Она невинна!” — прозвучал он надо мною; и от него, как сон, разлетелись страшные видения...» [Т, 1831, ч. 3, с. 458].

Балладная фабула в повести исчерпана до конца — доведена до гибели героини (она в конце концов все же умирает), фабула формально «закрыта» — но заканчивается повесть «открытым» финалом: в «Послесловии. Для немногих» («Для немногих» — не намек ли на сборник Жуковского «Für Wenige»?) автор в воображаемом разговоре с читателем указывает на самые различные возможности разгадки тайны Вашиадана. Его тайну можно объяснить и ловким обманом, и участием «демонических» сил. Повесть заканчивается словами: «Да — кто же он? Не знаю. Отгадывайте» [с. 462].

Интересно, что рецензенту «Молвы» даже эта крайне туманная концовка кажется слишком ясной. Он пишет о Вашиадане: «Не лучше было оставить его без объяснения, чтобы он пронесся перед читателем какой-то мечтой, любопытной, как он есть...» [М, 1834, ч. 12, с. 185].

Предоставляющий возможность для игры фантазии читателя открытый финал при формальной завершенности фабулы — весьма характерная особенность построения сюжета в повестях «Телескопа», показательная для русской прозы 1830-х годов в целом (можно в качестве примера вспомнить о тройном толковании событий, предлагаемом читателю в финале «Эльсы» В. Ф. Одовского). «Открытость» финала проявляется в возможности различных толкований развязки. Перед нами — недоговоренность совсем иного рода, нежели недоговоренность в «байронической» поэме, где сознательно умалчивается или изображается намеренно неясно какой-то момент самой фабулы (например, намеренные неясности в фабуле «Бахчисарайского фонтана»). В рассматриваемых нами повестях фабула, напротив, как правило ясна и завершена, неясность достигается иными путями, нежели опущением звеньев фабулы. Показательна в этом отношении повесть Кудрявцева «Антонина», концовка которой, несмотря на вполне завершенную фабулу (Антонина находит человека, которого действительно любит), производит впечатление неясности, двойствен-

ности: «Сбылись ее ожидания и вера в узнавание родной души. В то же время разнеслись слухи, что графиня помешалась в уме... Я не знал, чему верить...» [Т, 1836, ч. 32, с. 197].

Мы видим, что важный принцип романтического построения повествования — допущение различных толкований событий — в прозе «Телескопа» весьма распространен. Массовая повесть усваивает достаточно сложный повествовательный прием.

Романтическая «игра сюжетом» проявляется и в такой разновидности повести, которую можно было бы назвать «повесть-мистификация». Характерный пример повести этого типа — анонимная повесть «Таинственная перчатка». Вслед за «страшным» рассказом автора-повествователя, не имеющим концовки, следует его диалог одновременно с читателями и с героями, в ходе которого автор признается: «Да, да, мой рассказ выдумка; но в нем одно справедливо... это то, что в Москве есть общества, где не только мужчины, но и дамы говорят по-русски, и где они умеют сохранить на родном наречии весь свой ум и любезность» [Т, 1832, ч. 8, с. 41].

Фантастическая история, рассказанная в этой повести, — лишь способ в шутивно-игровом ключе «провести» совсем иную проблематику. Фантастика оказывается лишь литературной игрой, но читатель узнает об этом на последней странице. Это тоже своего рода открытый финал: сюжет не просто остается неразрешенным, но как бы «отменяется» признанием автора в мистификации.

«Смесью» назвал повесть Мельгунова «Кто же он?» исследователь его творчества [229, р. 158]. Это определение можно, пожалуй, применить почти к любой из рассмотренных нами повестей «Телескопа». Массовая романтическая повесть 1830-х годов на том уровне, какой характерен как раз для продукции, печатаемой «Телескопом», обладает поистине удивительной способностью к самым неожиданным контаминациям и сплавам чуждых друг другу элементов. Мы рассмотрели лишь некоторые из этих «сплавов». Стилистика представляется наиболее консервативным элементом: метафорика и фразеология, ориентированная на язык романтической поэзии, полностью властвует в «серьезных» романтических повестях «Телескопа», в повестях с ироническим рассказчиком (типа «Таинственной перчатки») она же усиленно обыгрывается в качестве объекта иронии. Сюжетосложение тоже большей частью использует в готовом виде или контаминирует «готовые» хорошо известные мотивы, которые к 40-м годам превратятся уже в явный анахронизм. Но в «экспериментальной электике» повестей «Телескопа» ощущается и повышение интереса к тем принципам поэтики, которые станут характерны для прозы 40-х годов, прозы натуральной школы. В плане построения образа обратила на себя внимание тенденция к генетическому истолкованию личности как продукта определенного типа воспитания. Выдвигается на первый план романтический тип «мечтателя», заслоняя собой другие типы романтических героев. Нет нужды говорить, какое важное значение этот тип сыграет в 40-е годы, в частности, в творчестве Достоевского.

В отношении композиции, организации повествования большой интерес представляют: увеличение удельного веса в композиции и проблематике воспитательной предыстории героя, стремление строить повесть

как «этиюд» на определенную психологическую черту, на определенный «феномен» человеческой природы, организуя при этом повествование вокруг афористического высказывания, конденсирующего в себе проблематику произведения. Активно усваивается прием «двойного толкования» финала — своего рода форма романтической иронии. Наконец, характерна своеобразная мотивировка повествования, направленная на стирание грани между «литературой» и «документальным повествованием», и свидетельствующая о стремлении авторов противопоставить свои тексты романтической традиции.

«Накопление эпического материала, постепенно “подавляющего” романтический сюжет» [272, с. 164] — весьма важный, но не единственный фактор перехода от романтизма к реализму в прозе. Этот процесс представляется многоступенчатым, и повести «Телескопа» — пожалуй, на самой первой ступени этого перехода. «Накопление эпического материала», столь очевидное в бытописательной повести М. П. Погодина или О. М. Сомова, в светской повести Н. Ф. Павлова или А. А. Марлинского, здесь мало ощутимо. Но зародыши новых принципов организации повествования, новых принципов истолкования личности здесь уже налицо. В рамках чисто романтической стилистики, сюжетики, романтического построения конфликта зарождается тот «инструментарий», который в руках авторов натуральной школы станет мощным орудием социально-психологического анализа. Драматические произведения русских авторов представлены в «Телескопе» всего лишь двумя отрывками: из «Марфы Посадницы» Погодина [Т, 1831, ч. 1] и из драматической поэмы Шишкова «Дмитрий Самозванец» [Т, 1832, ч. 1]. Зато очень объемен и представительен раздел поэзии. С самого начала журнал становится оплотом московской «поэзии мысли»: первые два года издания в нем преобладают стихотворения Хомякова, Шевырева, Тютчева, Раича, Станкевича. Позже поэтическое лицо журнала начинают определять поэты, связанные с кружком Станкевича и Белинского: А. В. Кольцов, В. И. Красов, К. С. Аксаков. Появляются в журнале стихотворения А. И. Полежаева. Из других московских поэтов следует отметить Н. Ф. Павлова, Д. П. Ознобишина — пожалуй, наиболее активно сотрудничавшего в «Телескопе» поэта; К. А. Бахтурина, в котором одно время видели восходящую звезду московской поэзии: «Здесь также появился было гений, некто Бахтурин. Дамы, а многие и кроме, были от него в восторге», — пишет Н. Полевой В. К. Карлгофу [152, с. 420]. В «Молве» постоянно печатает свои эпиграммы М. А. Дмитриев; эпизодически печатается Н. М. Языков.

В поэтическом разделе журнала Надеждину удается заручиться участием петербуржцев: здесь печатались А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, Ф. Н. Глинка, очень активно участвовал и в «Телескопе», и в «Молве» Д. Ю. Струйский (под псевдонимом Трилунного) — поэт и музыкант, друг В. Ф. Одоевского.

Как видим, раздел поэзии в «Телескопе» значительно прозаического раздела.

«Телескоп» и «Молва» явились своего рода накопителем самой разнообразной поэтической продукции эпохи, от Сигова и Сиянова до Тютчева и Языкова. Именно поэтому мы можем рассматривать поэ-

тический раздел «Телескопа» как своего рода срез, демонстрирующий различные пласты и уровни поэтического мышления первой половины 1830-х годов. Этот поэтический раздел не является чем-то цельным в смысле направления и стиля печатавшихся в нем поэтов, зато он целен и представлен как своего рода «континуум» поэтической мысли эпохи, дающий в синхронном срезе явления, внешне далекие друг от друга, но в реальности сосуществовавшие и взаимодействовавшие; водевильные куплеты и философскую лирику, романтические мотивы в их серьезном осмыслении и тут же, на другой странице — их снижение или пародирование, официоз и острую социальную сатиру, адресата пародии и саму пародию и т. п.

Мы рассмотрим основные жанровые формы представленной в «Телескопе» поэзии, повествовательные структуры в поэтических произведениях, характерные особенности построения образа лирического героя. Кроме того, будет рассмотрен вопрос о способах пародирования и формах пародии в журнале.

В «Телескопе» представлены поэтические произведения с ясно выраженной жанровой структурой. Речь идет о водевильных куплетах, балладах, баснях, эпиграммах и песнях. Однако в контексте журнала произведения каждого жанра могли выполнять совершенно различные задания, «социальные заказы», порой спецификой жанра не предусмотренные.

Рассмотрим жанр, достаточно новый для русской поэзии, — водевильные куплеты. Водевильный куплет в чистом виде имеет достаточно очевидные жанровые признаки: комедийную или сатирическую установку, строфическую структуру, развитие в пределах строго определенной темы, чаще всего заключенной в каком-то одном слове (например, обыгрывание слова «поклониться» в куплетах Н. Павлова [Т, 1831, ч. 6, с. 519–520], слова «ничего» в одноименных куплетах А. Шишова [Т, 1835, ч. 27, с. 284–187], причем в основе развития лежат приемы каламбура и частого пуантирования.

Водевильные куплеты, публикуемые в «Телескопе», свидетельствуют о том, что жанр теряет приуроченность к сценическому действию: куплеты обособляются в качестве вполне самостоятельной разработки данной темы, чаще всего социально-сатирической. Таковы куплеты Павлова из водевиля «На другой день после преставления света», где развивается, вполне в духе столь характерной для «Телескопа» и «Молвы» социальной сатиры, тема «Везде поклоны путь проложат» [Т, 1831, ч. 6, с. 519–520]. Еще яснее эта особенность выявляется в стихотворении Шишова «Ничего». Стихотворение имеет подзаголовок «В альбом». Однако это самые настоящие водевильные куплеты, совершенно обособившиеся от какого-либо сценического действия. Здесь налицо все признаки жанра: четкая строфическая форма, сатирическая установка, иронический рассказчик, развитие строго определенной темы, выраженной одним словом «ничего», приемы каламбура и пуантирования.

«Телескоп» отражает процесс экспансии водевильного куплета в те сферы литературной жизни, которые прежде обслуживались другими жанрами. Так, водевильные куплеты Шишова попадают «в альбом» (таков подзаголовок к ним), эпиграмма на Шаликова, напечатанная

в «Молве», тоже пишется в виде водевильных куплетов от первого лица, под названием «Песенка Эраста Чертополохова» [М, 1831, № 10, с. 1].

Наконец, типично водевильно-куплетный способ развертывания темы, с бытовым снижением, остротами, каламбурами и пуантированием, может найти применение в лирике серьезной романтической тематики. Подобный синтез высокого романтизма и водевильности находим в «Звездочке» К. Бахтурина. Здесь среди вариаций на тему «звезда и дева», «звезда и поэт», решенных в чисто романтическом плане, находим один типично водевильно-куплетный поворот:

Часто воин на часах
Топит взоры в небесах;
С нетерпением он ждет,
Скоро ль та звезда взойдет?
Лишь бы та звезда взошла,
Смена б воину пришла.

[Т, 1831, ч. 5, с. 538]

Далее — совершенно невозмутимый возврат к «высокой» романтической стилистике: «Звезды! средь ночной тиши, Вы поэзия души» и т. д. Куплетно-водевильная стихия, с ее бытовыми снижениями, каламбурами и пуантами, проникает в серьезные лирические жанры. Однако и сам куплет приобретает порой значительную серьезность. По сути дела, он становится единственным жанром, где допускается весьма смелая социальная сатира. Сатирическое назначение водевильного куплета отмечалось и критиками «Телескопа» и «Молвы». «Пускай куплет ваш не будет набором пусторечия, утомляющего понапрасну певца и всеу утруждающего внимание слушателя, — призывает “Молва”, — пусть он верно и метко бьет, сечет и колет порок, безумство и злоупотребление» [М, 1834, № 21, с. 324]. Большой остротой отличаются уже упоминавшиеся куплеты Павлова, смелые социальные сатирические выпады есть в «Ничего» Башилова:

Сплошь да рядом дипломат,
Став министром скороспелкой,
И впадал и невпадал
Ум ломает над безделкой.
Из того, сего, всего
Вывесть важное он мыслит,
И не смысла ничего,
В Ничего себя зачислит.

[Т, 1835, ч. 27, с. 185]

Басня и эпиграмма — два важных жанра поэтической продукции «Телескопа», близкие по своей литературно-общественной функции. Интересно, что традиционно закрепившиеся за этими жанрами сферы применения в «Телескопе» несколько смещаются. Басня в «Телескопе» и «Молве» — почти исключительно орудие литературно-журнальной полемики и лишь

в редких случаях выполняет нравственно-сатирическое задание; эпиграмма же, напротив, в большинстве случаев выполняет функцию отвлеченной нравственной сатиры: она редко направляется против конкретного лица, но чаще против какого-либо человеческого типа или порока. Иначе говоря, басня и эпиграмма в функциональном отношении словно бы меняются местами, хотя речь идет, конечно, о чисто количественном, а не об абсолютном соотношении: есть в «Молве» и эпиграммы против Полевого, есть и абстрактно-нравоучительные басни.

Примерами басен, выполняющих исключительно литературно-полемическую функцию, могут служить направленная против Н. Полевого басня «Тыква и груша» [М, 1832, № 9, с. 1] или сказка «Друид». В последней речь идет о друиде, который

...первым был из всех Друидов не лесным,
И назывался — полевым,
Затем, что поприщем избрал пустое поле!
[М, 1832, № 14, с. 53].

Намек более чем прозрачен. Обращает на себя внимание и метафорическая фразеология, перекликающаяся с метафорикой критических статей «Телескопа»: «пустыней», «пустым полем» в них нередко называли русскую литературу. Кончается «сказка» типично басенным «нравственным изобличением», которое, однако, здесь явно превращается в журнально-полемический выпад: «Нет! ты торгош, не прорицатель!».

Басня «Лебедь», напечатанная под инициалом «Р» (Раич?), дает еще один вариант литературно-полемической басни, однако на этот раз адресаты ее не выявлены столь явно. Речь идет о том, как

«пернатые роскошных вод на лебедя востали,
Им зависть, мать печали,
наговорила на певца клевет без счету, без конца...».

Теперь лебедю нет житья от «завистливых невежд» —

«И вот,
Чтоб с ними помириться,
Он смолк и с той поры уж боле не поет».
[Т, 1834, ч. 23, с. 118–119]

Вполне возможно, что речь идет в этой басне о Пушкине и его недоброжелателях, в частности, «Московском телеграфе».

Что касается эпиграмм, то они входят в обширную группу нравственно-сатирических произведений, широко представленных в «Телескопе» и особенно в «Молве». Для своей эпохи этот пласт литературы представляет несомненный анахронизм. Здесь действуют герои со значащими фамилиями, типа «Кривосудов» или «Наглицкий», сатирические приемы крайне примитивны: основу составляет карикатуризация, сбивающаяся на ругань. Однако, судя по всему, эта продукция пользовалась у читателя

большим успехом. М. А. Дмитриев, основной поставщик подобных эпиграмм, в своих мемуарах пишет о них: «Их знали наизусть... и со смехом повторяли многое, и в книжных лавках, и при встрече со мной на бульварах» [39, № 2, л. 27 об.]. К тому же иногда эпиграмма имела реального героя, который легко узнавался: в эпиграммах Дмитриева его роль часто играл некий Марков, начальник Дмитриева в уголовной палате, и последний в мемуарах с удовольствием описывает случаи узнавания прототипа [39, № 2, л. 27 об.].

Сам Надеждин, очевидно, видел в «бичевании общественных пороков» важную функцию «Молвы», что видно, например, из стихотворения А. А. Шишкова «К Молве», которым открывается ее № 1 за 1832 год:

Заверни порой в палату,
Пожури секретарей,
Дай щелчок аристократу,
Отыщи среди полей
Душ бездушного владельца...

[М, 1832, № 1, с. 1]

Другой поэтический жанр, трансформацию которого в мышлении 30-х годов иллюстрирует поэтический раздел «Телескопа», — жанр баллады. Здесь мы остановимся на произведениях Жуковского, Ознобишина и некоторых пародийных балладах.

Жанр баллады, приемы которого к 1830-м годам достаточно автоматизировались, одновременно и развивается, видоизменяется, и становится объектом острой пародийной критики. Трансформацию жанра можно ощутить в «Альгаме» Ознобишина, написанной на сюжет, взятый из «Романсеро». Показательно сужение фабульного пространства, захваченного повествованием: оно обрывается, фактически, на кульминационном моменте. Султан узнает о сдаче Альгамы и собирает войско, чтобы вернуть город, Альфаки укоряет султана за изгнание Абенсерагов — но султан не слушает его:

Но слов не внимая, рыдал Абдалла:
Альгама, о перл мой, Альгама!

[Т, 1834, ч. 22, с. 133]

Мы видим «открытый финал», столь характерный для литературного мышления 30-х годов. Обрыв развития фабулы на кульминации — средство заострить внимание читателя на лирическом «подтексте». Именно лирическая эмоция в чистом виде, выявленная в последних двух строках баллады, служит ее, так сказать, «пуантом». За счет сужения фабульного пространства достигается расширение роли подтекста. Ослабление повествовательного момента за счет усиления роли подтекста и скрытой в нем лирической эмоции — этот путь ведет непосредственно к балладам Лермонтова.

Другой путь развития жанра — путь его, по терминологии Ю. Н. Тынянова, «пародического» и «пародийного» переосмысления [276, с. 290].

Первый путь демонстрирует пародическая перелицовка «Эоловой арфы» Жуковского. Автором ее, вероятно, является М. Дмитриев, который в мемуарах признавался, что «написал пародии на три баллады Жуковского. Они были так забавны, что распространились везде без моего согласия...» [39, № 2, л. 102]. В пользу авторства Дмитриева свидетельствует и столь характерная для его стихотворных «сатир» тема взяточничества. Баллада называется достаточно откровенно: «Волшебная гитара. Пародия Эоловой арфы Жуковского». Автор использует строфику и общую сюжетную линию баллады Жуковского, однако перед нами «квазипародия», или, по терминологии Тынянова, «пародическое» (а не пародийное!) произведение: оно не направлено против баллады Жуковского, но лишь использует ее как «макет». Однако подобный «пародический» текст можно рассматривать не только во взаимодействии с текстом-прототипом, но и как момент в общей эволюции жанра, к которому данный текст относится. И здесь мы видим процесс, аналогичный тому, который уже наблюдался нами в прозе: старые сюжетные схемы, восходящие к балладе, байронической поэме и т. п., «вбирают» в себя совершенно новую проблематику. В балладе речь идет о любви Натальи Петровны, дочери богатого помещика, и «кончалого студента», которого помещик в конце концов упекает в Иркутск. Студент за взятки попадает под уголовный суд, а затем погибает. Концовка знаменательна:

Наталья Петровна,
Несчастливая бросилась с берега в пруд...
Отцу полюбовно
Все дело окончить советовал суд,
Без ссоры, без пени.
С тех пор по ночам
Гуляют две тени
И липы все ищут по Чистым Прудам.

[М, 1831, № 49, с. 361]

Здесь мы видим тот «резвый», прозаический сюжетный финал, нарушающий ожидания, спровоцированные романтической сюжетикой, который встречается в прозе «Телескопа» («История моего приятеля Алексея Ивановича Лирова»), и который станет потом так характерен для поэтики 40-х годов (например, «Параша» Тургенева).

Особо надо сказать о публикации в «Телескопе» «Леноры» Жуковского. По сути дела, перед нами не что иное, как пародия, но пародия непроизвольная, возникшая, так сказать, «объективно», без чьего-либо умысла.

При публикации баллады Надеждин, по всей видимости, почти ничего не изменил в «словесном составе» текста (за исключением нескольких незначительных замен), зато полностью переключил пунктуацию подлинника, перенес в текст свой собственный очень экспрессивный стиль расстановки знаков препинания. О том, что из этого получилось, можно судить по сравнению вариантов одной строфы:

Текст авторского издания в книге «Баллады и повести» [4, с. 45]:

Прости ее, небесный царь!
Родная, помолися;
Он благ, Его руки мы тварь:
Пред ним душой смирися.
— О друг мой, друг мой! Все как сон! —
Немилостив со мною Он!
Пред ним мой крик был тщетен:
Он глух и безответен.

Текст «Телескопа» [Т, 1831, ч. 3, с. 156]:

Прости ее, Небесный Царь!
Родная, помолися!
Он благ! Его руки мы тварь!
Пред ним душой смирися!
— О друг мой! друг мой! все как сон!
Не милостив со мною Он!
Пред ним мой крик был тщетен!
Он глух и безответен!

«Прошу господина Европейца хорошенько смотреть за корректурой и сохранить то препинание знаков, какое состоит в манускрипте», — пишет Жуковский И. В. Киреевскому вскоре после публикации «Леноры» в «Телескопе» в письме, сопровождающем предназначенные для «Европейца» материалы [41]. Трудно удержаться от предположения, что забота поэта о «препинании знаков» навеяна впечатлением от публикации Надеждина. Действительно: общее число восклицательных знаков в тексте «Телескопа» почти в три раза превышает их количество в тексте «Баллад и повестей». Фактически текст «Телескопа» стал результатом соавторства: от Жуковского идет «собственно текст», от Надеждина — его пунктуационный образ, причем — явно утрированный, «чрезмерный». Баллада приобрела несвойственный ей надрывный мелодраматизм; в сущности, Надеждин превратил ее в пародию на балладу.

Однако текст Жуковского столкнулся не просто с редакторским пером Надеждина — он столкнулся с системой мышления, с эстетическими критериями романтика 1830-х годов, читавшего Гофмана, Гюго, Бальзака, Марлинского. И то, что в этом столкновении текст Жуковского помимо авторской и редакторской воли, так сказать, «объективно» превратился в пародию, свидетельствует о кризисе «старой баллады» в системе романтического мышления 30-х годов.

Кризис баллады старого типа, воспринимавшейся молодежью как анахронизм, отразился и в пародии К. С. Аксакова (К. Эврипидина) «Русская легенда». Пародия подписана «К. Эврипидин-Бюргеров», отсылка к Жуковскому здесь очевидна. Интересно, что Аксаков пародирует не только балладные штампы, но и попытки заменить европейский колорит в балладе русским.

Особую, достаточно обособленную группу произведений составляют стилизации народных песен. Некоторые среди них приближаются к под-

линному народному стиху. Такова, например, «Русская песня» Н. Г. Цыганова, написанная акцентным стихом:

Рассудите мне, люди добрые,
Разгадайте мне мой недобрый сон:
Посылала я сиза голубя
Ко милу дружку с тайной весточкой.

[М, 1832, № 41, с. 161]

Этнографические интересы издателя «Телескопа» проявились в том, что он часто публикует записи подлинных народных песен на различных славянских языках. Так, в «Молве», например, публикуется «Красно-русская (галицийская) песня» с лексическими комментариями [М, 1832, № 89, с. 353].

Материал «Телескопа» дает возможность сделать ряд наблюдений, касающихся структуры повествования в лирических произведениях. В поэтическом разделе «Телескопа» отчетливо проявляется тенденция объективации повествования от первого лица: автор и повествователь начинают обособляться друг от друга.

258

Здесь есть два пути. Первый: характерный для романтической элегии лирический монолог, прежде произносившийся, как правило, от первого лица без оговорок, теперь берется в рамки: автор подает слово, принадлежащее романтическому «Я», как чужое. Такое построение присуще, например, поэме Трилуного (Струйского) «Байронова урна». Подзаголовок «поэма» не совсем оправдан: перед нами просто набор элегических мотивов, привычных в романтической лирике. Повествование, вернее, монолог, ведется от первого лица. Однако голос повествователя отчужден от автора рамочной конструкцией. В конце поэмы неожиданно выясняется, что все предшествовавшее *Ich-Erzählung* — монолог Байрона: «Так Байрон пел» [Т, 1832, ч. 8, с. 467]. Эта единственная фраза в конце поэмы и есть «рамка», объективирующая повествование от первого лица. Налицо здесь и известная игра с читателем: *Ich-Erzählung*, привычные романтические темы провоцируют читателя на доверчивое отождествление повествователя с автором, однако в конце следует «разоблачение» обмана.

Другой путь объективации повествования от первого лица: закрепление за лирическим «Я» какой-либо исторической или условно-литературной роли, заведомо нетождественной авторскому «Я»: тем самым автор резко отделяется от повествователя. Любопытно, что отчуждение повествователя от автора обнаруживается лишь в заглавии: «Жалоба Сальватора Розы» Раича [Т, 1831, ч. 4, С. 51–53] или «Фолетто» (дух вроде королевы Маб. — А.М.) Ознобишина [Т, 1831, ч. 5, с. 170–175]; само же повествование, типично романтическое *Ich-Erzählung*, никаких признаков объективации не обнаруживает и вполне может быть приписано авторскому «Я».

Итак, мы становимся свидетелями активной разработки «ролевой лирики»: лирическое «Я» отчуждается, объективируется, на него примериваются различные историко-культурные и условно-литературные роли.

Следует отметить еще одну ясно проявляющуюся в поэтической продукции «Телескопа» тенденцию: «короткая» лирика обживает большие фабульные пространства. Так, стихотворение А. А. Шишкова открыва-

ется признанием: «Родился я, и грудью нанятою меня чужая накормила мать...»; далее в десяти строках изложена вся жизнь лирического героя, вплоть до такого итога:

И вот теперь я старец поседелый,
Как истукан, над бездною стою;
Но страха нет в душе оледенелой:
Над бездной песнь последнюю пою.

[Т, 1831, ч. 1, с. 486]

Все это опять же очень похоже на «ролевую поэзию»: ведь в подобной, «фабульной» лирике происходит неизбежное отдаление сюжетного «Я» от авторского «Я», тем самым имеет место, как и в случае «ролевой» лирики, объективация повествования — только иным, менее явным, так сказать, окольным путем.

Обратимся к некоторым характерным особенностям построения образа лирического героя в поэзии «Телескопа». Первое, что обращает на себя внимание — широта, с какой представлена здесь «ночная поэзия». Ночь предполагает некое особое состояние души. Это состояние, связанное с тревогой и страхом, описывает Хомяков в стихотворении «На сон грядущий» [Т, 1831, ч. 2, с. 311–313]; «грозные виденья» смущают во сне и Ф. Глинку [Т, 1831, ч. 1, с. 310–311]. Однако настоящим шедевром на «ночную тему» в «Телескопе» является стихотворение Ознобишина «Стень» [Т, 1831, ч. 2, с. 74–75], в котором проблематика романтической поэзии 30-х годов нашла очень полное выражение.

Тема этого стихотворения — страдание, персонифицированное в облике «таинственного», который «вошел без шума» и лег на грудь «как льдина». Но галлюцинаторно-осязаемая персонификация страдания в то же время сочетается с полной невозможностью это страдание выразить: ситуация обратная ситуации страдания романтического героя элегии 20-х годов, где страдание никогда не «являлось» в такой галлюцинаторной персонификации, но зато всегда было выразимо. Герою же Ознобишина отказано даже в выражении эмоций — «Мой вопль погиб во тьме без звука». Страдание имеет космические масштабы и, главное, абсолютную нескончаемость: «И этот миг, страданий миг, тысячелетий обнял бремя».

Романтический герой 30-х годов сталкивается с проблемой смерти как «дурной бесконечности»; ситуация несвободы активно проецируется на временную ось, приобретая в бесконечном рястяжении космические масштабы. Смерть — это бесконечная несвобода, и именно эту ситуацию бесконечной несвободы примеривает на себя герой Ознобишина. Проблема эта волновала в эти же годы и юного Лермонтова. В уже упоминавшейся поэме Трилунного есть образный ход, очень показательный для понимания мировосприятия романтиков 30-х годов. Описывая ситуацию заточения на морском утесе, герой поэмы восклицает: «Как бесконечен сей конец!», а дальше идет характерное сравнение:

Так иногда полумертвец.
Томится, бьется под землей,

И чуёт в гробе скользкой рой
Над грудью сжатой меж досок!
[Т, 1832, ч. 8, с. 456]

Ситуация несвободы сначала проецируется в бесконечность, а затем приравняется к смерти — именно по признаку бесконечности. Если для поэтов XVIII века смерть была чем-то мгновенным (она «жизнь внезапу похищает»), то романтика 30-х годов преследует мысль о «бесконечности конца». То, что для предыдущих поколений поэтов звучало бы как оксюморон, здесь становится реальным психологическим опытом.

В то же время герой романтической лирики «Телескопа» претерпевает и снижения, совершает своего рода «экскурсы в быт». Высокие романтические порывы порой безмятежно сочетаются с неожиданными снижениями. Характерно послание Трилунного «Рим (к Шевыреву)».

Начинается оно в высоком романтическом ключе. Однако, готовясь «лететь душой» «под кров лазурный неба», герой неожиданно для себя натывается на такое препятствие:

Прикован мачехой судьбою!
(Нет денег — ехать не могу).
[Т, 1831, ч. 4, с. 446]

Однако далее повествование как ни в чем ни бывало возвращается в тот же «высокий» романтический стиль:

Пойду пешком! Трудов награда —
Веков пепловая громада
Во всей печальной красоте
Предстанет мне... и не в мечте!
И я развалину измерю,
Я взором жадным обниму
Весь ряд могил — проникну тьму —
И звукам Байрона поверю.
[там же]

Ту же безмятежную легкость переключения из почти водевильного в высокий романтический план видим и в стихотворении М. А. Дмитриева «Поэт и прозаик». Поэт у него «нередко вздор веселой, не думав, рифмой заострит; нередко истины тяжелой слегка прием позолотит!» [Т, 1832, ч. 8, с. 18]. Но этот же поэт, болтающий «веселый вздор», тут же оказывается «причастным свойству божества», «приемлющим тайны естества». Аналогичное снижение романтического образа поэта находим и у Языкова:

Раздумье лени или скуки,
Пустую смесь обычных слов
Он рядит в сладостные звуки...
[Т, 1832, ч. 7, с. 191]

Языковский поэт погружен в быт, в «нормальный» круговорот жизни. Аналогично трактует образ поэта и Раич в «Жалобе Сальватора Розы», однако здесь тема быта поворачивается как тема нужды, возникает поистине некрасовский мотив «парадного подъезда»:

Являюсь ли я иногда,
Сжав сердце, к гордому вельможе, —
И — об руку со мной беда:
Я за порог лишь — и в прихожей
Швейцар, молчание храня
И всех встречая по одежде,
Укажет пальцем на меня —
И смерть зачавшейся надежде.

[Т, 1831, ч. 4, с. 52]

Тема художника трактована здесь совсем уже не романтически: обстоятельства оказываются сильнее гордости творца, художник Раича идет на немыслимое с точки зрения романтических канонов поведения «самоснижение»: он раболепно унижается перед сильными мира.

Прием «самоснижения», «автокритики» лирического героя нередок в поэзии «Телескопа». Перед нами здесь не только форма снижения романтического героя, но и, в известной степени, форма объективации лирического «Я», так как речь идет о трезвой самооценке как бы со стороны: трезвое оценочное слово порой настолько противоречит погруженности лирического «Я» в эмоциональное переживание, что создается впечатление расщепления повествования на два голоса — переживающего, захваченного эмоцией героя и трезво оценивающего ситуацию наблюдателя извне. Однако повествование ведется от лица единого «Я», формально авторское оценочное слово не отделено от слова повествователя. Таково, например, стихотворение Полежаева «Провидение», где речь идет о чудесном пробуждении религиозной веры в душе «атеиста». Лирический герой не скупится здесь на самые нелестные эпитеты в свой адрес: «атеист», «лжесофист», «злодей созрелый», «отступник мнений шести веков», «душа безбожная» [Т, 1831, ч. 3, с. 463–465]. Налицо «самоснижение» романтического героя, но налицо и чисто повествовательное явление объективации лирического «Я», объективации, которая и сделала возможной такую законченную, завершенную оценку героя как бы извне: трезвый оценивающий авторский голос здесь сильнее лирической эмоции, развертывающейся в момент описанного в стихотворении события (пробуждения веры).

Осталось сказать несколько слов об особенностях функционирования пародии на страницах «Телескопа». Речь пойдет о пародиях К. С. Аксакова (К. Эврипидина). Прежде всего нужно отметить, что в рассматриваемом нами материале грань между пародией и непародией крайне расплывчата: пародии Аксакова вполне могут восприниматься как серьезные стихи среднего поэта 30-х годов, пародия никак не сигнализирует о себе, что она — пародия; зато серьезные стихотворные произведения порой выглядят вполне как пародия. Так, когда Башилов, пытаясь подражать Хомякову и Языкову, пишет о своем «могучем» герое —

В его груди вулкан таится,
И чувств и мыслей он атлет...

[Т, 1836, ч. 32, с. 170],

то получается не подражание, а пародия. Помимо воли автора, направленность на чужой текст превращается в направленность против этого текста. Для понимания литературной ситуации, сделавшей возможными подобные явления, показательна история с «Вастолой», бездарным переводом из Виланда, сделанным Е.П. Люценко. На обложке книги значилось: «Издан А.С. Пушкин». В 20-е годы эта помета, наверное, не вызвала бы разнотолков; но в переходную эпоху, середины 30-х годов, когда эстетические критерии сделались зыбки и неопределенны, когда «гармоническую точность» пушкинского стиха принимали за «гладкость» и пустоту, косноязычие поэм В. Соколовского — за глубокомыслие, когда литераторы резко меняли манеры и экспериментировали со стилями и было непонятно, от кого чего можно ожидать, — в эту эпоху «Вастола» вызвала оживленную дискуссию: что это — серьезное произведение самого Пушкина, пародия, мистификация или продукт творчества неизвестного литератора? Белинский в рецензии на «Вастолу» метко определил настоящее «состояние нашей литературы» как «двусмысленное» [М, 1836, № 2, с. 59].

В таких условиях грань между пародией и непародией становится малоощутимой, и тогда пародия легко может перейти в мистификацию. Так и произошло с пародиями К. Аксакова. В них нет ничего утрированного, вне мистификаторской установки они могли бы вполне восприниматься как серьезные стихи 30-х годов. В то же время, эти произведения имеют отчетливую пародийную направленность против чужих текстов, и интересно то, что тексты эти можно разыскать в самом «Телескопе». Так, стихотворение «Степь» — явная пародия на стихотворение «Моя степь», подписанное М.К. и появившееся почти одновременно с пародией (цензурное разрешение 28 части со стихотворением М.К. — 29 апреля 1836 года, 29 части с пародией — 1 мая). Герой «Моей степи» «желал бы умчаться в степь беспредельную» и слиться с ней «в одну бесконечную жизнь» [Т, 1836, ч. 28, с. 413–414]. Герой пародии Аксакова тоже бежал в степь: «здесь я один, здесь волен я» —

Как сладко песню заунывную
В степи, под вечер, затянуть,
Залиться в звуки переливные,
И в них исчезнуть, потонуть!..

[Т, 1836, ч. 29, с. 237]

Другой случай откровенной направленности против текста, напечатанного в том же «Телескопе», дает пародия «Гроза». В ней строки:

Сладко с гордою улыбкой
При напеве гробовом
Скрыться под волну зыбкой
И засесть на дне морском.

[Т, 1836, ч. 29, с. 241]

явно пародируют «Байронову урну» Трилунного, в которой есть такое место:

Счастлив, кто вызвал смерть в бою
За честь и родину свою
Или с улыбкой при громах
Исчез торжественно в волнах!

[Т, 1832, ч. 8, с. 456]

Однако стихотворения Аксакова имеют очень обобщенное пародийное задание, отмеченные нами параллели — лишь отдельные моменты их широкой пародийной ориентации. Они пародируют не столько конкретные произведения (хотя отсылки к конкретным стихотворениям в них, как показано выше, есть), но романтические шаблоны в целом. Так, в стихотворении «Гроза», помимо отсылки к Трилунному, есть отсылка и к Полежаеву:

Море бьется, море стонет,
Вал девятый не далек,
Не далек! челнок мой тонет!
Пусть же тонет мой челнок!

[Т, 1836, ч. 29, с. 241]

263

Это аллюзия на Полежаевскую «Песнь погибающего пловца»:

Море стонет —
Путь далек...
Тонет, тонет
Мой челнок!

Аксаков сплавляет два романтических «модуса поведения»: полежаевское космическое отчаянье и гордую байроническую позу героя Трилунного; но оба этих «модуса» находят осуществление в одной излюбленной романтиками ситуации: пловец и море, гибнущий челнок. Так возникает пародия-синтез, в которой на материале одной ситуации комически сопоставлены несовместимые, но одинаково шаблонные, автоматизированные типы романтического поведения.

Поэтическая продукция «Телескопа» дает нам возможность увидеть русскую поэзию в очень узком хронологическом срезе, но этот материал позволяет рассмотреть ряд важных особенностей, касающихся жанров, организации повествования, образа лирического «Я» в поэтических произведениях первой половины 30-х годов. Открывается интересное явление «автопародии журнала»: стихотворение и пародия на него сосуществуют чуть ли не в одной части «Телескопа».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С «Телескопом» связано немало выдающихся достижений русской критической мысли: именно в нем впервые получили проницательную оценку «Борис Годунов» Пушкина, ряд произведений Гоголя, поэзия А. В. Кольцова; на страницах «Телескопа» была развернута непримиримая борьба с ходульным романтизмом Н. В. Кукольника и В. Г. Бенедиктова; в «Телескопе» и «Молве» Н. И. Надеждин и В. Г. Белинский высказали мысли, ставшие началом критического осмысления литературы эпохи реализма.

Несмотря на формальное «единовластие» официального редактора, «Телескоп» с самого начала был по сути дела журналом, воплощающим идеи и замыслы целого ряда литераторов, далеко не всегда сочувствующих критической деятельности самого Надеждина. Поэтому «Телескоп» необходимо рассматривать как сложную, неоднородную по своему составу общность, единство и цельность которой поддерживались целым рядом факторов, среди которых первое место занимает умелая редакторская политика Надеждина, порой прибегавшего и к произвольному вмешательству в чужие тексты.

Единство литературно-критической позиции «Телескопа» обуславливалось также согласием и взаимопониманием двух ведущих критиков журнала — Надеждина и Белинского. Целый ряд положений, выдвинутых «Телескопом» в 1831–1834 годах, был поддержан и развит в критических выступлениях Белинского. «Общим достоянием» обоих критиков «Телескопа» является идея «практического направления» века, сближения просвещения с действительностью. Среди общеэстетических вопросов, по которым Надеждиным и Белинским высказывались сходные суждения, следует отметить трактовку «истинности» как цельного, «панорамного» изображения жизни («мир в миниатюре»); разграничение «правдоподобия» и «поэтической истины»; понимание «простоты» и «естественности» как требований, возникших лишь на высшей ступени развития искусства, в эпоху «уравнения с действительностью».

Многое объединяет Надеждина и Белинского и в отношении к современной литературе. Концепция «поэзии реальной и идеальной» подготовлена осуществленным Надеждиным разграничением объективного («предлежающего») и субъективного («подлежающего») типов творчества. Идея «реальной поэзии» возникает в русле надеждинских поисков понятия, адекватно выражающего суть современной литературы и позволяющего избавиться от сомнительного термина «современный романтизм». Концепция народности также развита Белинским в духе идей надеждинского «Телескопа»: на первом плане у Белинского стоит вопрос о «целой идее народа», которую и должна выражать подлинно народная литература, противопоставляемая критикой «Телескопа» литературе «простонародной» и «светской»; ведь эти последние отражают лишь часть народной жизни, но не целое ее. Мысль о внесловной, общенародной литературе, принадлежащей не кастам общества, но всему «народному организму», вполне разделяется обоими критиками.

Трактовка жанрово-родовой системы современной литературы у Надеждина и Белинского основана на сходных идеях, среди которых нужно отметить концепцию жанров романа и повести, выделение драмы в качестве доминирующего рода современной словесности, мысль о своеобразии современного лиризма и проникновении лиризма в эпос и драму.

В то же время Белинский дополняет и развивает критическую концепцию «Телескопа», внося коррективы в некоторые положения Надеждина. Главным достижением критической деятельности Белинского периода «Телескопа» является концепция «реальной поэзии» и ее приложения к конкретным явлениям современной литературы, вызвавшие известный пересмотр построенной Надеждиным иерархии литературных ценностей. Начиная со статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя» творчество ряда писателей, в том числе Гоголя, Марлинского, Погодина, Н. Полевого, оценивается в «Телескопе» уже иначе, чем прежде: на первый план выступают Гоголь и отчасти Н. Полевой, повести Марлинского и Погодина более не служат «эталонам» русской прозы. Меняются оценки русской поэзии: требование «чувства» и «естественности» у Белинского вытесняет лозунг «поэзии мысли»; иначе, чем Надеждин, подходит Белинский и к поэтам пушкинской школы, которые теперь, на фоне вычурной поэзии Бенедиктова, воплощают подлинную простоту и естественность выражения.

Углубляется Белинским и понимание народности, которая в его трактовке смыкается с категорией «общечеловеческого»: народность там, где искусство наполнено содержанием общечеловеческого значения.

Общий подход к литературным произведениям в критике «Телескопа» был основан на методе «социально-исторического детерминизма»: журнал, постоянно требовавший сближения просвещения с «действительностью», объявивший о практическом направлении века, видел в состоянии литературы того или иного народа и эпохи отражение состояния общества. Однако «реалистическая» сущность этого подхода при ближайшем рассмотрении оказывается обманчивой: социология искусства в «Телескопе» осталась чисто романтической; она основывалась на учении об априорно заданных стадиях, которые неизбежно проходит в своем развитии искусство каждого народа, и на чисто романтическом же принципе «историко-культурной дополненности» (в общем сценарии развития человечества каждому народу предназначена своя особая роль, своя миссия: «каждый народ идет своим путем»). Характерные для критики «Телескопа» требования «простоты» и «естественности» также обоснованы с позиций романтической культурологии (учение о трех этапах развития искусства, на последнем из которых и возникает потребность «естественности»).

С тех же позиций обосновано критикой «Телескопа» и требование «народности»: оно также возникает в процессе стадийного развертывания человеческого духа на том этапе, когда полнота духовной жизни человека «уравнивается», по выражению Надеждина, с «полнотою бытия». Однако обращает на себя внимание нашедшая место в «Телескопе» специфическая тенденция отождествления «естественного» с народным искусством и, как следствие, преуменьшение значения профессионального искусства или отрицание его вообще. Эта своеобразная тенденция

представляет собой как бы «левое», радикальное направление в трактовке «Телескопом» понятий «народности» и «естественности».

В критике «Телескопа» постоянно ощущимо сознание того, что понятие «романтизма» в применении к современной литературе уже начинает изживать себя. Парадокс «Телескопа» в том и состоит, что этот, по выражению исследователя, «пропагандист современной романтической литературы» в критическом своем отделе настойчиво стремится избавиться от понятия «современного романтизма» как проблематичного, двусмысленного и не выражающего суть эпохи. На протяжении пяти лет в «Телескопе» идет поиск понятия, выражающего суть литературы периода «сближения просвещения с действительностью», и итогом этих поисков стала статья Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», в которой была разработана концепция «реальной и идеальной поэзии», закладывающая основы учения о реализме.

Важной заслугой критики журнала была созданная ею концепция жанров современной литературы. Отмечая распад традиционной родовой системы, «Телескоп» выдвигает на первый план «надродовые» жанровые образования, совмещающие в себе особенности различных родов: роман и «сцены», имеющие две разновидности — «сцены исторические» и «сцены современные». Главной особенностью романа является «панорамный» охват действительности («панорама» — важное понятие в критике Надеждина). Доступная роману широта изображения жизни стала возможна лишь в современную эпоху, когда искусство получило возможность, по выражению Надеждина, «уравняться с природой». «Сцены» — тоже надродовой жанр, охватывающий ряд явлений как драматургии, так и прозы. Их отличает документальное, как бы «репортажное» изображение жизни в отрывках, фрагментах, которые потенциально могли бы сложиться в некую единую «летопись современности». Сама рубрикация изящной словесности в «Телескопе» является попыткой свести эти фрагменты в некое целое, построить из них текст, дающий «панораму» современной жизни.

«Сцены» драматическая критика «Телескопа» принципиально отличается от драмы: в отличие от нее, «сцены» не стеснены сценическими условиями, вообще не предназначены для театра; единство их часто хронологическое, на смену единства действия приходит единство изображаемой эпохи.

Соответствие современной жанровой системе — главный критерий оценки художественного произведения в «Телескопе». Кажущееся на первый взгляд панегирическим отношение Надеждина к романам Загоскина при более внимательном разборе оборачивается своей противоположностью: произведениям Загоскина, как и «Евгению Онегину», Надеждин отказывает в цельности «панорамного» охвата жизни, следовательно, отрицает саму их романную специфику, что созвучно более поздней оценке Загоскина Белинским. Высокая оценка «Бориса Годунова» становится до конца понятной только если вспомнить, что Надеждин трактует его не как драму, но как «сцены», и видит в «Борисе Годунове» подтверждение собственной концепции жанров современной литературы.

В критике поэзии «Телескоп» первых лет издания отстаивает московскую «поэзию мысли» (Шевырев, Хомяков), противопоставляя ее

«гладким изделиям» петербургской школы. Противопоставление «мысли» и «бессодержательности» проецировалось на противопоставление Москвы и Петербурга как полярных литературных миров. Позже система категорий оценки перестраивается: на первый план выдвигаются понятия «искренности», «естественности», требование «мысли» становится менее важным, а порой и полностью снимается. Происходит переоценка поэтов пушкинской школы, которые прежде со многими оговорками, но олицетворяли все же «петербургскую бессодержательность», а теперь противопоставляются Бенедиктову и поэтам типа А. Тимофеева как «естественное» «вычурному»; московские «поэты мысли» отступают на второй план, зато на первый выдвигаются поэты «естественности», прежде всего Кольцов.

Рассмотрение художественной продукции, печатаемой «Телескопом», подтверждает, что журнал как литературная целостность, оставался внутри романтической традиции, хотя и проза, и поэзия «Телескопа» имеют немало переходных, предреалистических черт. «Телескоп» — настоящая художественная лаборатория эпохи, многие опубликованные в нем произведения интересны своим откровенным экспериментальным характером, сознательным поиском новых путей в развитии литературы. Изучение этих явлений многое дает для понимания процессов, происходящих в этот переходный период в русской литературе.

Роль «Телескопа» в литературной жизни 1830-х годов соответствует двойственному характеру самой эпохи. С одной стороны, журнал выдвинул идею «сближения просвещения с действительностью», заговорил о «полноте» изображения жизни и «панорамности» как условиях современного художественного творчества, нанеся тем самым удар романтическому субъективизму; «Телескоп» поставил вопрос о «поэзии реальной», об «уравнении искусства с природой», разграничил «правдоподобие» и художественную истинность, правду жизни и правду вымысла. С другой стороны, историзм критики «Телескопа», остававшийся чисто романтическим, отрицание за искусством аналитической функции, признание за ним права лишь на отображение мира в его «гармонии», на синтез «всеобъемлющих прозрений» и, как следствие, запрет на анализ диссонансов жизни — все это свидетельствует о верности «Телескопа» романтической эстетике. Двойственность журнала подтверждается и на уровне его художественной продукции. Таким образом, «Телескоп» в полной мере отразил своеобразие эпохи: наряду с «Московским телеграфом» он являлся характерным представителем романтической журналистики 1830-х годов, имеющим, однако, и в своей литературно-критической позиции, и в художественной продукции немало переходных, предреалистических черт.

ПРИМЕЧАНИЯ

268

1. К с. 187. Рассмотренная выше статья Кине представляет собой крайний случай. В оригинальном виде она антагонистична направлению «Телескопа»: у Кине панегирик революции, политической предприимчивости французского народа, Надеждин же по духу своему консерватор и монархист, скептически относящийся и к политической жизни, и к культуре Франции. В переводе все настроение оригинала, конечно, выветрилось. Однако основная масса переводных статей «Телескопа» подобрана таким образом, что оригинальные русские статьи уживаются с ними в полном согласии. Так, Надеждину был очень близок христиански «целомудренный» романтизм Альфонса Ламартина; 17 августа 1834 года он пишет Е. В. Сухово-Кобылиной: «Помните ли вы тот вечер, когда я в Москве читал с вами Ля-Мартина?.. Вы были так растроганы...» [65, л. 11]. Разумеется, не случайно фигурируют в журнале две статьи Ламартина: «Речь, произнесенная в масонской академии земледелия, наук, искусств и словесности» [Т, 1832, ч. 8] и уже упомянутая статья «О судьбах поэзии...». Хорошо известно преклонение Надеждина перед Шиллером — и в 1834 году «Телескоп» переводит фрагмент статьи Г. Гейне «О нынешнем состоянии литературы в Германии» под заголовком «О Гете и Шиллере», в которой дана панегирическая оценка творчества Шиллера [Т, 1834, ч. 19]. Статья Гейне пользовалась в близких Надеждину московских кругах популярностью: С. П. Шевырев переписывает большие фрагменты ее французского текста в свой дневник [93, л. 65].

Целый ряд переводных статей иллюстрирует мысль Надеждина об упадке современной французской литературы. Такова, например, статья Низара «О вероятности близкого упадка легкой литературы во Франции» [Т, 1834, ч. 19], где утверждается, вполне в духе заявлений самого Надеждина, что «если есть какая будущность благая для литературы нашей, то она заключается в обращении литераторов к нравственности» [Т, 1834, ч. 19, с. 306]. Ту же линию продолжает статья «Французские драматурги, судимые английскими критиками» [Т, 1834, ч. 21], переведенная из *Revue de Paris*, где дана негативная оценка современной французской драматургии; ее дополняет статья «Мнение лондонского и вестминстерского *Reviews* о французских романистах девятнадцатого столетия» [Т, 1835, ч. 30], в которой состояние литературы объяснено плачевным состоянием самого французского общества.

Перечень подобных «иллюстративных» переводов можно продолжить — в сущности, подавляющее большинство переводных статей играют роль своего рода «дополнительных аргументов» к идеям, пропагандируемым «Телескопом». Например, статья В. Менцеля «Взгляд на прошедшее пятнадцатилетие немецкой литературы» развивает тезис о сближении духовной жизни с действительностью: «Во всех отраслях литературы дух умозрения вытеснен эмпиризмом и действительностью. <...> Даже в изящной литературе господствует тот же дух» [Т, 1831, ч. 5, с. 167].

Переведенная из *Edinburgh Review* статья «Современный дух анализа и критики» дополняет тезис Надеждина о кризисе современной европейской цивилизации. В редакционном примечании Надеждин пишет, что видит в этой статье «живую, искреннюю, сердечную исповедь современного европеизма, глубоко чувствующего свое внутреннее растрепанное и заслуженные бедствия, от которых благий промысел да сохранит навсегда наше любезное Отечество!» [Т, 1832, ч. 11, с. 273].

Таким образом, представляется возможным утверждать, что переводные материалы в большинстве случаев не нарушают единство литературно-критической позиции журнала: все они прошли определенную обработку и поданы читателю при помощи системы редакторских примечаний таким образом, что их можно рассматривать как иллюстрации, дополнения к тезисам, выдвинутым в редакционных статьях.

269

2. К стр. 237.

Как все-таки объяснить появление подобных произведений на страницах журнала, всегда отрицательно относившегося к литературе такого рода? Первое возможное объяснение: чисто конъюнктурные соображения, можно предположить, что Надеждин «в теории» борющийся с «лжеромантической» литературой, на практике шел за вкусами читателя, наполняя свой журнал наиболее ходовой литературой. К тому же он был зависим от «поставщиков», и необходимость чем-то наполнять журнал заставляла его порой жертвовать соображениями вкуса и убеждений. Однако этому предположению противоречат свидетельства в пользу того, что Надеждин достаточно строго относился к поставляемым в журнал произведениям и далеко не всегда их печатал. Так, об отрывке из романа И. Г. Кулжинского «Федюша Мотовильский» он пишет Погодину, что «в Телескоп он не годится, хотя и имеет достоинство» [140, с. 188]; уже приводились свидетельства того, что материалы для перевода тоже подбирались самим Надеждиным.

Мы в конце концов оказываемся поставленными перед вопросом: так ли уж непримиримо относился Надеждин к произведениям того литературного направления, которое сам он именовал «лжеромантизмом»?

Некоторый материал для разъяснения этого вопроса предоставляет дневник Е. В. Сухова-Кобылиной. В частности, показательным, что повесть герцогини д'Абрантес «Гернандес» — ультраромантическую историю преследования с массой леденящих душу подробностей — Елизавета Васильевна переводила под руководством Надеждина и, скорее всего, по его совету; по крайней мере, одобрение с его стороны, безусловно, присутствовало: «Нынче мы (с Надеждиным. — А.М.) читали вместе коррек-

туру моего перевода повести Гернандез...» [86, тетр. 2, л. 44]. Из другой записи узнаем, что Надеждин читал сестрам произведения французских писателей: «...он мне и Душеньке читал повесть Бальзака “Горио”» [86, тетр. 3, л. 30 об.].

Однако самый показательный довод — проза самого Надеждина, созданная уже после закрытия «Телескопа». Речь идет о написанной в 1839 году повести «Сила воли». Это произведение носит на себе печать несомненного влияния новейшего «лжеромантизма». Здесь есть и «роковая тайна», тяготеющая над судьбой героя вполне в духе фаталистической «трагедии рока», и типично романтическая иконография и жестикуляция действующих лиц («Ансельмо глухо рыдал, опрокинув назад голову» — [9, с. 446]), и наконец, что особенно важно, ориентация на «поэтику ужасного», что ощущается, например, в портретах некоторых действующих лиц: так, у графини Оспедалетто были «карбункуловые глаза, вставленные в мертвый череп» [9, с. 416].

Причину противоречия между критическими установками и художественной продукцией «Телескопа» следует искать в личности самого издателя. Надеждин был по натуре несомненным романтиком: та же повесть «Сила воли» буквально пестрит «общими местами» романтического мышления, романтической фразеологией, мы находим в ней, например, типично романтическую формулу отчуждения — превращение вина в яд: «В чаше, увитой цветами чистых восторгов, благородных высоких грез, плавало ядовитое зелье» [68, л. 30]; или романтическую антитезу «мертвящего опыта» и душевной гармонии: «Глаза мои просветлели, но душа омрачилась» [9, с. 451]. Восставая против крайностей «лжеромантизма», Надеждин сам оставался человеком, живущим, чувствующим и мыслящим «внутри» романтической традиции.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Тексты

Т — Телескоп. Ч. 1–35. М., 1831–1836.

М — Молва. Ч. 1–12. М., 1831–1836.

1. Альциона на 1833 год. СПб., 1833. IX, 341 с.
2. Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: в 2-х т. Т. 1. М., 1958. 631 с.
3. Библиотека для чтения. Ч. 1–17. СПб., 1834–1836.
4. Жуковский В. А. Баллады и повести: в 2-х ч. Ч. 1. СПб., 1831. 277 с.
5. Московский наблюдатель. Ч. 1–9. М., 1835–1836.
6. Московский телеграф. Ч. 1–55. М., 1825–1834.
7. Надеждин Н. И. О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М. 1972. С. 124–253.
8. Надеждин Н. И. О современном направлении изящных искусств // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М. 1972. С. 367–375.
9. Надеждин Н. И. Сила воли. Воспоминание путешественника // Сто русских литераторов: в 3-х т. Т. 2. СПб., 1841. С. 399–558.
10. Полевой Н. А. Мечты и жизнь. Были и повести: в 2-х ч. М., 1834.
11. Полевой Н. А. Новый живописец общества и литературы: в 5-ти ч. Ч. 2. М., 1832. 264 с.
12. Поэты 1820–1830-х годов: в 2-х т. Т. 1. Л., 1972. 792 с.
13. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17-ти т. Т. 1. Л., 1937. 502 с.
14. Сын отечества и северный архив: т. 19–35. СПб., 1831–1833.
15. Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. 706 с.
16. Coleridge S. T. Selections. Kingsport, 1977. 630 p.
17. Revue des Deux Mondes. Vol 3–4. P., 1831.
18. Schiller F. Werke: In 3 Bd. Bd. 2. München, 1976.
19. Tchadaïef P. Œuvres choisies de Pierre Tchadaïef. Paris; Leipzig, 1862. 208 p.

II. Архивные материалы

20. Аксаков К. С. Письмо Надеждину Н. И. Б. д. // РО ИРЛИ. Ф. 199. Оп. 2. № 66.
21. Аксаков К. С. Стихотворение «К Н. И. Надеждину» // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 4. Ед. хр. 76.
22. Аксаков С. Т. Письмо Киреевскому И. В. // ЦГАЛИ. Ф. 236. Оп. 1. Ед. хр. 33.
23. Аксаков С. Т. Письма Надеждину Н. И. 1835 // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 21.

24. Аксаков С. Т. Письма Погодину М. П. 1831 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 49. Ед. хр. 1.
25. Аксаков С. Т. Письма Погодину М. П. 1832 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 50. Ед. хр. 1.
26. Аксаков С. Т. Письма Погодину М. П. 1833 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 51. Ед. хр. 5.
27. Аксаков С. Т. Письма Погодину М. П. 1836 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 52. Ед. хр. 1.
28. Аксакова О. С. Письма Аксакову С. Т. 1822–1839 // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 32.
29. Аксакова О. С. Письма Погодину М. П. 1831 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 49. Ед. хр. 2.
30. Андросов В. П. Письма Ивановскому А. А. 1828–1832 // РО ИРЛИ. 9297/8.
31. Андросов В. П. Письма Краевскому А. А. 1832–1838 // РО ГПБ. Ф. 391. № 152.
32. Андросов В. П. Письма Погодину М. П. 1834 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 51. Ед. хр. 6.
33. Веневитинов А. В. Письма Погодину М. П. 1831 // РО ГПБ. Ф. 231/2. К. 49. Ед. хр. 12.
34. Веневитинов А. В. Письма Шевыреву С. П. 1829–1860 // РО ГПБ. Ф. 850. № 163.
35. Венелин Ю. И. Письма Аксакову С. Т. 1830–1832 // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 2. Ед. хр. 9.
36. Венелин Ю. И. Письма Погодину М. П. 1831–1832 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 50. Ед. хр. 9.
37. Венелин Ю. И. Письма Погодину М. П. 1833–1834 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 51. Ед. хр. 15.
38. Греч Н. И. Письмо Загоскину М. Н. 1834 // РО ГПБ. Ф. 291. № 68.
39. Дмитриев М. А. Главы из воспоминаний моей жизни // РО ГБЛ. Ф. 178. Ед. хр. 1–2.
40. Елагина А. П. Письма Жуковскому В. А. 1831 // РО ГБЛ. Ф. 104. К. 7. № 33.
41. Жуковский В. А. Письмо Киреевскому И. В. и Елагиной А. П. 1832 // РО ГПБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 111.
42. Ильин Н. Н. Жизнь Н. Ф. Павлова // ЦГАЛИ. Ф. 411. Оп. 1. Ед. хр. 14.
43. Карниолин-Пинский М. М. Письмо С. Т. Аксакову. 1832 // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 48.
44. Киреевский И. В. Письма Одоевскому В. Ф. 1831–1854 // РО ГПБ. Ф. 539. Оп. 2. № 584.
45. Лазарев Н. Письмо Аксакову С. Т. 1832 // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 75.
46. Ливен К. А. Письмо Загоскину М. Н. 1832 // РО ГПБ. Ф. 291. Оп. 1. № 102.
47. Любимов Н. И. Письма Погодину М. П. 1832 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 50. Ед. хр. 39.
48. Максимович М. А. Письма Одоевскому В. Ф. 1833 // РО ГПБ. Ф. 539. Оп. 2. № 729.
49. Максимович М. А. Письма Языкову Н. М. 1829–1846 // РО ИРЛИ. 1485.

50. Мельгунов Н. А. Письма Одоевскому В. Ф. 1827–1846 и б. д. // РО ГПБ. Ф. 539. Оп. 2. № 758.
51. Мельгунов Н. А. Письмо Погодину М. П. 1831 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 49. Ед. хр. 50.
52. Мельгунов Н. А. Письма Погодину М. П. 1834 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 51. Ед. хр. 53.
53. Мельгунов Н. А. Письма Шевыреву С. П. 1830–1849 // РО ГПБ. Ф. 850. Ед. хр. 370.
54. Муханов П. А. Письма Погодину М. П. 1832 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 50. Ед. хр. 45.
55. Надеждин Н. И. Записка неизвестному переводчику. Б. д. // РО ИРЛИ. Ф. 25. Ед. хр. 485.
56. Надеждин Н. И. Начало статьи. (1835?) // РО ИРЛИ. Архив Надеждина. 25521.
57. Надеждин Н. И. Отрывки статей. Б. д. // РО ИРЛИ. Ф. 199. Оп. 2. Ед. хр. 38.
58. Надеждин Н. И. Письмо Аксакову К. С. (1843) // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 105.
59. Надеждин Н. И. Письма Аксакову С. Т. 1835–1836 // ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 23. Ед. хр. 47.
60. Надеждин Н. И. Письмо Глинке Ф. Н. 1831 // ЦГАЛИ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 335.
61. Надеждин Н. И. Письма Болдыреву А. В. и неизвестному. 1836 и б. д. // РО ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 3. Ед. хр. 880.
62. Надеждин Н. И. Письмо Загоскину М. Н. Б. д. // РО ГПБ. Ф. 291. Оп. 1. Ед. хр. 116.
63. Надеждин Н. И. Письмо неизвестному (Загоскину М. Н. — *А. М.*). Б. д. // РО ГПБ. Ф. 507. Оп. 1. Ед. хр. 6.
64. Надеждин Н. И. Письма Одоевскому В. Ф. Б. д. // РО ГПБ. Ф. 539. Оп. 2. Ед. хр. 794.
65. Надеждин Н. И. Письма-дневник Сухово-Кобылиной Е. В. 1834 // РО ИРЛИ. Ф. 199. Оп. 2. Ед. хр. 46.
66. Надеждин Н. И. Письма Сухово-Кобылиной Е. В. 1834–1835 // РО ИРЛИ. Ф. 25. Ед. хр. 486.
67. Надеждин Н. И. Письма Сухово-Кобылиной Е. В. 1834–1836 // РО ИРЛИ. Ф. 199. Оп. 2. Ед. хр. 47.
68. Надеждин Н. И. Повесть «Сила воли». 1839 // РО ИРЛИ. Ф. 25. Ед. хр. 505.
69. Никитенко А. В. Письма Троицкому В. С. 1831–1832 // РО ИРЛИ. Ф. 18. Ед. хр. 393.
70. О жалобе президента Академии наук С. С. Уварова на цензора московского цензурного комитета профессора Л. А. Цветаева за пропуск им в журнал «Телескоп» статьи Надеждина с обвинением Академии наук в исключительном предпочтении западноевропейской культуры. 1832 // ЦГИАЛ. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 1. Д. 449 (147 193).
71. О запрещении для журнала «Телескоп», № 15, статьи Надеждина о русских романах, за резкий полемический тон. 1832 // ЦГИАЛ. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 1. Д. 489 (147 235).

72. О прекращении издания журнала «Телескоп». 1836–1837 // ЦГИАЛ. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 1. Д. 909 (147 934).
73. О разрешении Н.И. Надеждину издания в Москве журнала «Телескоп» с двумя приложениями — «Летопись наук» и «Молва». 1830 // ЦГИАЛ. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 1. Д. 270 (146 971).
74. О разрешении передачи заведывания редакцией «Телескопа» Н.И. Надеждина его заместителю Белинскому (на время отъезда). 1835 // ЦГИАЛ. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 1. Д. 791 (147 784).
75. О сообщении А.Х. Бенкендорфом своих замечаний об антиправительственном направлении московских журналов, в особенности «Телескопа» и «Московского телеграфа», о обвинении им московского цензурного комитета в недостатке строгости. 1832 // ЦГИАЛ. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 1. Д. 405 (147 137).
76. Об отклонении жалобы Н.И. Греча на московский цензурный комитет за пропуск в журнал «Телескоп», № 9, критической статьи о романе Булгарина «П.И. Выжигин» и о замечании Н.И. Гречу за резкий тон его жалобы. 1831 // ЦГИАЛ. Ф. 772. Оп. 1. Ч. 1. Д. 341 (147 056).
77. Одоевский В.Ф. Письма Шевыреву С.П. 1832–1855 // РО ГПБ. Ф. 850. Ед. хр. 408.
78. Павлов Н.Ф. Письмо Аксакову С.Т. Б. д. // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 82.
79. Погодин М.П. Дневник. 1829–1840 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 32. Ед. хр. 1.
80. Погодин М.П. Письма Аксакову С.Т. 1828–1856 // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 61.
81. Погодин М.П. Письма Шевыреву С.П. 1829–1847 // РО ГПБ. Ф. 850. № 444.
82. Предписание Главного управления цензуры о строгом наблюдении за политическим направлением периодических изданий. 1833 // ЦГИАЛ. Ф. 777. Оп. 1. Д. 1160.
83. Предписание Главного управления цензуры о запрещении печатания в периодических изданиях полемических статей, обращающих литературный спор в личную ссору. 1832–1833 // ЦГИАЛ. Ф. 777. Оп. 1. Д. 1123.
84. Предписание Главного управления цензуры об усилении строгости при рассмотрении романов, переведенных с французского языка. 1833 // ЦГИАЛ. Ф. 777. Оп. 1. Д. 1121.
85. Селиванов И.В. Воспоминания о Надеждине // РО ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2. Ед. хр. 1730.
86. Сухово-Кобылина Е.В. Дневник. 1834–1836 // РО ИРЛИ. Ф. 25. Ед. хр. 495.
87. Сухово-Кобылина Е.В. Письма Надеждину Н.И. 1834–1836 // РО ИРЛИ. Ф. 25. Ед. хр. 494.
88. Сухово-Кобылина Е.В. Переводы статей для «Телескопа». Б.д. // РО ГПБ. Ф. 865. Ед. хр. 300.
89. Титов В.П. Письма Шевыреву С.П. 1829–1864 // РО ГПБ. Ф. 850. Ед. хр. 548.
90. Фролов П.Г. Письма Погодину М.П. 1831 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 49. Ед. хр. 88.

91. Хомяков А. С. Письма Погодину М. П. 1831 // РО ГБЛ. Ф. 231/2. К. 49. Ед. хр. 90.
92. Чистяков М. Б. Воспоминания о Н. И. Надеждине // РО ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2. Ед. хр. 1731.
93. Шевырев С. П. Дневник. 1831–1839 // РО ГПБ. Ф. 850. Ед. хр. 18.
94. Шишков А. А. Письмо Аксакову С. Т. Б. д. // ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 100.
95. Шляпкин И. А. Надеждин. Заметки и выписки о его жизни и деятельности. Б. д. // РО ГПБ. Ф. 865. Ед. хр. 152.
96. Языков Н. М. Письма Максимиовичу М. А. 1834 // РО ИРЛИ. 1478.

III. Печатные материалы

97. Аксаков К. С. Воспоминание студентства. СПб., 1911. 42 с.
98. Аксаков С. Т. Письмо Шевыреву С. П. // Аксаков С. Т. Полн. собр. соч.: в 6-ти т. Т. 3. СПб., 1886. С. 437.
99. Андросов В. П. Письмо Краевскому А. А. // Лит. наследство. Т. 56. М., 1950. С. 100.
100. Андросов В. П. Письмо Максимиовичу М. А. 1834 // Голос минувшего. 1917. № 1. С. 275–277.
101. Анненков П. В. Замечательное десятилетие. 1838–1848 // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 121–367.
102. Арсеньев И. А. Слово живое о неживых // Исторический вестник. 1887. Т. 27, № 1–3; Т. 28, № 4.
103. Бакунин М. А. Собр. соч. и писем: в 4-х т. Т. 1. М., 1934. 488 с.
104. Баратынский Е. А. Письмо Киреевскому И. В. 1831 // Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 507.
105. Баратынский Е. А. Письмо Киреевскому И. В. 1832 // Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899. С. 42–43.
106. Белинский В. Г. Статьи и рецензии // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13-ти т. Т. 5. М., 1954. 863 с.
107. Белинский В. Г. Письма. Статьи // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 11. М., 1956. 718 с.
108. Белинский в неизданной переписке современников (1834–1848) // Лит. наследство. Т. 56. М., 1950. С. 87–200.
109. Белинский В. Г. и его корреспонденты. М., 1948. 316 с.
110. Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. М., 1897. 387 с.
111. Вистенгоф П. Ф. Из моих воспоминаний // Исторический вестник. 1884. Т. 16. № 5. С. 329–353.
112. Вяземский П. А., Тургенев А. И. Переписка. 1833–1836 // Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 3. Ч. 1. СПб., 1899. С. 232–351.
113. Вяземский П. А. Письма И. И. Дмитриеву. 1836 // Русский архив. 1868. № 5. С. 646–652.
114. Галахов А. Д. Литературная кофейня в Москве в 1830–1840 гг. // Русская старина. 1886. № 4. С. 181–198.
115. Галахов А. Д. Мое сотрудничество в журналах // Исторический вестник. 1886. Т. 26. № 11. С. 312–335.
116. Герцен А. И. Письма. 1835–1836 // Герцен А. И. Полн. собр. соч.: в 30-ти т. Т. 21. М., 1961. 639 с.

117. Гоголь Н.В. Письма. 1834–1835 // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14-ти т. Т. 10. М., 1940. 537 с.
118. Головачев Г.Ф. Университетские воспоминания // День. 1863. № 2. С. 6–10.
119. Гончаров И.А. Воспоминания // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8-ми т. Т. 7. М., 1954. С. 193–223.
120. Гончаров И.А. Письмо Пыпину А.Н. // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8-ми т. Т. 8. М., 1955. С. 468–474.
121. Грановский Т.Н. Письмо жене. 1851 // Грановский Т.Н. Переписка: в 2-х т. Т. 2. М., 1897. С. 282.
122. Григорьев А.А. Мои литературные и нравственные скитальчества // Григорьев А.А. Материалы для биографии. Пг., 1913. С. 1–97.
123. Дельвиг А.И. Полвека русской жизни (1820–1870): в 2-х т. Т. 1. М.; Л., 1930. 371 с.
124. Дмитриев М.А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. 299 с.
125. Жуковский В.А. Письмо Вяземскому П.А. 1829 // Русский библиофил. № 7. СПб., 1912. С. 39.
126. Изветы Снегирева (Из бумаг В.П. Барышникова) // Русский архив. 1901. № 3. С. 527–528.
127. Инсарский В.А. Записки: в 2-х ч. Ч. 1. СПб., 1894. 271 с.
128. Кетчер Н.Х. Из воспоминаний о Белинском. Страницы из дневника И.К. Бабста. // Лит. наследство. Т. 56. М., 1950. С. 270–271.
129. Ключников И.П. Письмо Белинскому В.Г. 1836 // Русская мысль. 1911. № 6. Отд. 2. С. 39.
130. Кольцов А.В. Письма. 1836 // Соч.: в 2-х т. Т. 2. М., 1961. 334 с.
131. Костенецкий Я.И. Воспоминания. Из моей студенческой жизни // Русский архив. 1887. № 2. С. 229–242.
132. Лажечников И.И. Ответ г. Надеждину по поводу его набега на мою статью о Белинском // Московский вестник. 1859. № 32. С. 397–402.
133. Максимович М.А. Воспоминание о Надеждине // Москвитянин. 1856. Т. 1. № 3. С. 225–234.
134. Миллер П.И. Встреча с Пушкиным в Царском Селе // Русский архив. 1902. № 10. С. 232–235.
135. Мурзакевич Н.Н. Записки. 1806–1883 // Русская старина. 1887. № 2. С. 649–675.
136. Надеждин Н.И. Автобиография // Русский вестник. 1856. № 3. Т. 2. Кн. 1. С. 49–67.
137. Надеждин Н.И. Письма. 1834–1835. К биографии профессора Надеждина // Русский архив. 1885. № 68. С. 573–583.
138. Надеждин Н.И. Письмо Белинскому В.Г. 1836 // Русская мысль. 1911. № 6. Отд. 2. С. 41–43.
139. Надеждин Н.И. Письмо Краевскому. 1840 // Известия ОРЯС. 1905. Т. 10. Кн. 4. С. 305–311.
140. Надеждин Н.И. Письма Погодину М.П. // Записки ОР ГБЛ. Вып. 39. М., 1978. С. 178–224.
141. Никитенко А.В. Дневник: в 3-х т. Т. 1. Л., 1955. 539 с.
142. Одоевский В.Ф. Письмо Шевыреву С.П. 1836 // Русский архив. 1878. Кн. 2. С. 55.

143. Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950. 72 с.
144. Пассек Т. П. Из дальних лет. Воспоминания: в 2-х т. Т. 1. М., 1963. 517 с.
145. Погодин М. П. Выдержки из дневника // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Т. 6. Вып. 23–24. Пг., 1916. С. 101–122.
146. Погодин М. П., Максимович М. А., Шевырев С. П. Письма Вяземскому П. А. 1825–1874. СПб., 1901. 222 с.
147. Погодин М. П. Письма Максимовичу М. А. СПб., 1882. 143 с.
148. Погодин М. П. Письмо Одоевскому В. Ф. 1836 // Русская старина. 1904. Ч. 3. Т. 117. С. 710.
149. Погодин М. П. Письма Шевыреву С. П. 1830–1832 // Русский архив. 1882. Кн. 3. Вып. 6. С. 138–200.
150. Полевой К. А. Записки. СПб., 1888. 588 с.
151. Полевой Н. А. Письмо Белинскому В. Г. 1835 // Белинский В. Г. Письма: в 3 т. Т. 1. СПб., 1914. С. 391.
152. Полевые Н. А. и К. А. Письма Карлгофу В. К. 1833 // Русский архив. 1912. № 3. С. 420–421.
153. Пономарев С. Из тридцатых и сороковых годов // Полярная звезда. СПб., 1881. С. 3–4.
154. Прозоров П. И. Белинский и Московский университет в его время (из студенческих воспоминаний) // В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1977. С. 105–117.
155. Пушкин А. С. Письма. 1830–1831 // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17-ти т. Т. 14. М.; Л., 1941. С. 54–256.
156. Ростиславов Д. И. Записки о Н. И. Надеждине // Русская старина. 1894. № 6. С. 95–111.
157. Свербеев Д. Н. Воспоминания о А. И. Герцене // Русский архив. 1870. № 6. С. 673–686.
158. Свербеев Д. Н. Воспоминания о П. Я. Чаадаеве // Свербеев Д. Н. Записки: в 2-х т. Т. 2. М., 1899. С. 385–412.
159. Снегирев И. М. Дневник: в 2-х т. Т. 1. М., 1904. 506 с.
160. Снегирев И. М. Письма к Анастасевичу В. Г. 1828–1831 // Древняя и новая Россия. 1880, № 11. С. 537–576.
161. Срезневский И. И. Воспоминания о Надеждине // Вестник императорского русского географического общества. Т. 16. Кн. 1. Отд. 5. СПб., 1856. С. 1–16.
162. Станкевич А. В. Николай Христофорович Кетчер. Воспоминания. М., 1887. 15 с.
163. Станкевич Н. В. Переписка. 1830–1840. М., 1914. 786 с.
164. Стурдза Р. С. Письмо Теплякову В. Г. // Русский библиофил. 1916. № 5. С. 20.
165. Тургенев И. С. Письма Тургеневу Н. Н. // Записки ОР ГБЛ. 1956. Вып. 18. С. 328–339.
166. Шевырев С. П. Письмо Одоевскому В. Ф. 1837 // Русская старина. 1904. Т. 118. № 5. С. 367–368.
167. Шляпкин И. А. Н. И. Надеждин. К запискам Н. Н. Мурзакевича // Русская старина. 1888. № 2. С. 407.
168. Щепкина А. В. Воспоминания. Сергиев Посад, 1915. 247 с.

169. Языков Н. М. Письма родным // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 147–179.
170. Языков Н. М. Письма. 1831–1836 // Языков Н. М. Соч. Л., 1982. С. 337–358.
171. Языков Н. М. Письма Языкову А. М. // Русская старина. 1903. № 3. С. 529–539.

IV. Исследования

172. Алексеев М. П. Бальзак в России (архивная справка) // Красный архив. 1923. Т. 3. С. 303–307.
173. Алексеев М. П. К истории слова «нигилизм» // Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского. Л., 1928. С. 413–417.
174. Анненков П. В. Н. В. Станкевич. Переписка его и биография. М., 1857. 395 с.
175. Ашевский С. (псевдоним Столярова М. Н.). Белинский в оценке его современников. СПб., 1911. 328 с.
176. Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина: в 22-х кн. Кн. 3–5. СПб., 1890–1892.
177. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. 318 с.
178. Березина В. Г. Белинский и вопросы истории русской журналистики. Л., 1973. 144 с.
179. Березина В. Г. Белинский о типологии русской периодики 1830–1840 гг. (К истории энциклопедического журнала) // Проблемы журналистики. Из истории русской журналистики и публицистики XIX в. 1975. Вып. 5. Л., 1975. С. 3–21.
180. Березина В. Г. Жанр годового обозрения литературы в русской журналистике первой половины XIX в. // Русская журналистика XVIII–XIX вв. Л., 1969. С. 42–78.
181. Березина В. Г. Журнал Н. А. Полевого «Московский телеграф» (1825–1834) и читатель // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 1981. № 2. С. 38–44.
182. Березина В. Г. К участию В. Г. Белинского в изданиях Н. И. Надеждина (1833–1834) // Русская литература. 1962. № 3. С. 51–74.
183. Березина В. Г. Литературно-общественная позиция Николая Полевого. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1948. 18 с.
184. Березина В. Г. Полевой в «Московском телеграфе» // Ученые записки ЛГУ. 1954. Вып. 20. № 173. С. 84–142.
185. Березина В. Г. Русская журналистика второй четверти XIX века (1826–1839). Л., 1965. 112 с.
186. Березина В. Г., Дементьев А. Г., Есин Б. И., Западов А. В., Сикорский Н. М. История русской журналистики XVIII–XIX вв. М., 1973. 518 с.
187. Ботникова А. Г. Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977. 206 с.
188. Бродский Н. Л. Автобиография Я. М. Неверова // Вестник воспитания. 1915. № 6. С. 73–136.
189. Бродский Н. Л. Лермонтов-студент и его товарищи // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1944. С. 40–55.

190. Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И. Сквозь умственные плотины. М., 1972. 287 с.
191. Венгеров С.А. Комментарии к сочинениям Белинского В.Г. // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 12-ти т. Т. 1. С. 397–449; Т. 2. С. 516–586. СПб., 1900.
192. Весин С.П. Очерки истории русской журналистики двадцатых и тридцатых гг. СПб., 1881. 601 с.
193. Вильчинский В.П. Н.Ф. Павлов. Жизнь и творчество. Л., 1970. С. 3–83.
194. Гершензон М.О. П.Я. Чаадаев. СПб., 1908. 320 с.
195. Гришунин А.Л. Опыт обследования употребительности языковых дублетов в целях атрибуции // Вопросы текстологии. 1960. Вып. 2. С. 146–195.
196. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 365.
197. Гуляев Н.А. В.Г. Белинский и зарубежная эстетика его времени. Казань, 1961. 368 с.
198. Гурьянов В.Н. Белинский и тайное литературное общество студентов Московского университета // Ученые записки МГУ. 1952. Вып. 156. С. 114–120.
199. Данилевский Р.Ю. «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969. 167 с.
200. Данилов В.В. С.Т. Аксаков, С.Н. Глинка и В.В. Измайлов в Московском цензурном комитете // Известия ОРЯС. 1928. Т. 1. Кн. 2. С. 507–524.
201. Деркачев И.З. Очерк эстетики Н.И. Надеждина // Ученые записки Ульяновского ГПИ. 1956. Вып. 8. С. 431–447.
202. Дубровин Н.Ф. Н.А. Полевой, его сотрудники и противники по «Московскому телеграфу» // Русская старина. 1903. № 2. С. 259–270.
203. Жигалкина Е.П. К вопросу об оценке литературно-критической деятельности Надеждина // Ученые записки МОПИ. 1967. Т. 186. Вып. 11. С. 30–48.
204. Жихулина Л.М. Французский романтизм в русской журналистике 30-х гг. XIX века // Ученые записки Ленинградского педагогического института. 1940. Т. 4. Вып. 2. С. 164–187.
205. Замотин И.И. Очерк журналистики за первую половину XIX в. // История русской литературы XIX в.: в 5-ти т. Т. 1. М., 1908. С. 316–329.
206. Иванов И.И. История русской критики: в 2-х т. Т. 2. СПб., 1898. С. 323–509.
207. Каверин В.А. Барон Брамбеус. М., 1966. 239 с.
208. Каллаш В.В. Поборник народности (памяти Н.И. Надеждина) // Русская мысль. 1904. № 2. С. 89–93.
209. Каменский З.А. Н.И. Надеждин. Очерк философских и эстетических взглядов (1828–1836). М., 1984. 207 с.
210. Кийко Е.И. Надеждин // История русской критики: в 2-х т. Т. 1. М.; Л., 1958. С. 262–278.
211. Кирпичников А.И. Между славянофилами и западниками: Н.А. Мельгунов. Историко-литературный очерк, по неизданным документам // Кирпичников А.И. Очерки по истории новой русской литературы: в 2-х т. Т. 2. М., 1903. С. 148–220.

212. Коган П. С. Н. И. Надеждин // Коган П. С. Очерки по истории русской критики: в 2-х т. Т. 1. М.; Л., 1929. С. 172–187.
213. Козмин Н. К. Н. И. Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. СПб., 1912. 552 с.
214. Козмин Н. К. Надеждин и его отношение к Белинскому. Новые материалы // Известия ОРЯС. 1905. Т. 10. № 4. С. 303–311.
215. Козмин Н. К. Очерки из истории русского романтизма. Н. А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб., 1903. 574 с.
216. Корнилов А. А. К биографии Белинского (новые данные) // Русская мысль. 1911. № 6. Отд. 2. С. 18–45.
217. Корнилов А. А. Молодые годы М. Бакунина. М., 1915. 718 с.
218. Крупчанов Л. М. Н. А. Полевой и Н. И. Надеждин как предшественники В. Г. Белинского в литературной критике // Ученые записки МГПИ. 1966. Т. 248. С. 381–416.
219. Кулешов В. И. А. А. Бестужев-Марлинский (к пересмотру значения) // Кулешов В. И. Этюды о русских писателях. М., 1982. С. 50–73.
220. Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. М., 1977. 349 с.
221. Кулешов В. И. На подступах к реалистической критике. 1830-е годы // Кулешов В. И. История русской критики XVIII–XIX веков. М., 1978. С. 125–142.
222. Лемке М. К. Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. СПб., 1909. 614 с.
223. Лобов Л. П. Н. И. Надеждин в русской критике // Журнал министерства народного просвещения. 1903. № 9. С. 29–44.
224. Манн Ю. В. Н. И. Надеждин — предшественник Белинского // Вопросы литературы, М., 1962. № 16. С. 143–166.
225. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. 372 с.
226. Манн Ю. В. Примечания // В. Г. Белинский. Собр. соч.: в 9-ти т. Т. 1. М., 1976. С. 609–710.
227. Манн Ю. В. Примечания // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 479–549.
228. Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969. 304 с.
229. Манн Ю. В. Факультеты Надеждина // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 3–44.
230. Машинский С. И. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. М., 1973. 575 с.
231. Мезенцев П. А. Н. И. Надеждин и В. Г. Белинский // Ученые записки Кишиневского университета. 1956. Т. 22. С. 15–34.
232. Милюков П. Н. Надеждин и первые критические статьи Белинского // Милюков П. Н. Из истории русской интеллигенции. СПб., 1903. С. 188–211.
233. Мордовченко Н. И. Гоголь и журналистика 1835–1836 гг. // Гоголь Н. В. Материалы и исследования. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 106–150.
234. Мордовченко Н. И. Н. И. Надеждин. «Телескоп» и «Молва» // Очерки по истории русской журналистики и критики: в 2-х т. Т. 1. Л., 1950. С. 342–369.

235. Морозов В. Д. А. И. Герцен и Н. И. Надеждин // Ученые записки Томского университета. 1966. № 62. С. 240–249.
236. Морозов В. Д. О мировоззрении Н. А. Полевого периода «Московского телеграфа» // Ученые записки Томского университета. 1975. Т. 194. С. 71–79.
237. Морозов В. Д. О некоторых особенностях литературно-эстетической позиции Н. И. Надеждина в «Телескопе» // Ученые записки Томского университета. 1974. Т. 252. С. 3–12.
238. Морозов В. Д. Очерки по истории русской критики второй половины 20–30-х годов XIX века. Томск, 1979. 305 с.
239. Наволоцкая Н. И. Журнал «Телескоп» и Московский университет: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1979. 196 с.
240. Наволоцкая Н. И. Предпосылки и принципы издания журнала Н. И. Надеждина «Телескоп» // Вестник МГУ. Сер. 10: Журналистика. 1979. № 2. С. 32–41.
241. Нечаева В. С. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829–1836. Л., 1954. 488 с.
242. Огадзе Л. В. Московская журналистика второй половины 20–30-х гг. XIX в.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1978. 20 с.
243. Оксман Ю. Г. К истории работы Белинского в «Телескопе» // Ученые записки Саратовского университета. 1952. Т. 31. С. 230–262.
244. Оксман Ю. Г. Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского. М., 1958. С. 42–136.
245. Оксман Ю. Г. Переписка Белинского. Критико-библиографический обзор // Лит. наследство. Т. 56. М., 1950. С. 201–254.
246. Опульская Л. Д. Документальные источники атрибуции литературных произведений // Вопросы текстологии. 1960. Вып. 2. С. 27.
247. Осовцов С. М. А. Б. В. и другие // Русская литература. 1962. № 3. С. 75–101.
248. Осовцов С. М. И все-таки десять... // Русская литература. 1977. № 1. С. 94–101.
249. Осовцов С. М. К спорам о псевдониме «П. Щ.» // Русская литература. 1959. № 4. С. 174–185.
250. Осовцов С. М. Надеждин — театральный критик: дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1966. 733 с.
251. Осовцов С. М. Разгадка П. Щ. // Театр. 1953. № 9. С. 149–159.
252. Осовцов С. М. С. Т. Аксаков или Н. И. Надеждин // Русская литература. 1963. № 3. С. 93–104.
253. Павлов Н. М. С. Т. Аксаков как цензор // Русский архив. 1898. № 5. С. 81–96.
254. Питолина Н. В. Журнал «Московский наблюдатель» (1835–1837) и литературное движение того времени: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1982. 21 с.
255. Поляков М. Я. Белинский в Москве. 1829–1839. М., 1948. 315 с.
256. Поляков М. Я. Виссарион Белинский. Личность, идеи, эпоха. М., 1960. 599 с.
257. Поляков М. Я. Поэзия критической мысли. М., 1968. 342 с.

258. Попов Н. А. Н. И. Надеждин на службе в Московском университете (1832–1835) // Журнал министерства народного просвещения. 1880. № 1. С. 1–43.
259. Пыпин А. Н. Белинский, его жизнь и переписка: в 2-х т. Т. 1. СПб., 1876. 312 с.
260. Пыпин А. Н. Н. И. Надеждин // «Вестник Европы». 1882. № 6. С. 622–662.
261. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973. 565 с.
262. Савельев П. С. Участие Надеждина в трудах московского общества любителей российской словесности // Библиографические записки. 1858. № 7. С. 541–544.
263. Семибратова И. В. Типология фантастики в русской прозе 30–40-х годов XIX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1973. 20 с.
264. Сидяков Л. С. Русская критика 20–30-х годов о жанре повести // Ученые записки Латвийского гос. университета. 1963. Т. 46. С. 393–414.
265. Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры (1700–1863). СПб., 1892. 495 с.
266. Соколов Н. А. Надеждин и Белинский: дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1948. 422 с.
267. Станиславлева В. Н. Направление и типология журнала через призму литературно-критического отдела // Методика изучения периодической печати. М., 1977. С. 58–75.
268. Станько А. И. Сатирическая библиографическая заметка и фельетон в литературных газетах 1830–1840-х годов // Русская журналистика XVIII–XIX вв. Из истории жанров. Л., 1969. С. 25–41.
269. Старчевский А. В. Один из забытых журналистов // Исторический вестник. 1886. № 2. С. 360–386.
270. Суперанский М. Ф. И. А. Гончаров и Н. И. Надеждин // Современник. 1913. № 5. С. 156–176.
271. Трифонов Н. А. Примечания // Павлов Н. Ф. Повести и стихи. М., 1957. С. 333–339.
272. Троицкий В. Ю. От романтизма к реализму // История романтизма в русской литературе: в 2-х т. Т. 1. Романтизм 20–30-х годов XIX в. М., 1979. С. 164–172.
273. Троицкий В. Ю. Романтическая поэзия 30-х годов. «Поэтическая мозаика» В. Бенедиктова // История романтизма в русской литературе: в 2-х т. Т. 1. М., 1979. С. 173–203.
274. Трофимов И. Т. Уникальные страницы В. Г. Белинского // Трофимов И. Т. Поиски и находки в московских архивах. М., 1982. С. 169–179.
275. Трубочев С. С. Предшественник и учитель Белинского // Исторический вестник. 1889. № 8. С. 307–330; № 9. С. 499–527.
276. Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284–310.
277. Ухалов Е. С. История русской журналистики XIX века. 1800–1840-е гг. Ч. 1. М., 1964. 108 с.

278. Филиппов М. М. Судьбы русской философии (Надеждин и его отношение к Белинскому) // Русское Богатство. 1894. № 9. С. 149–176; № 11. С. 41–56.
279. Цензура в царствование императора Николая I // Русская старина. 1903. Т. 113. С. 305–328.
280. Черная Т. К. Литературно-критические взгляды Н. И. Надеждина, предшественника Белинского: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1971.
281. Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: в 15-ти т. Т. 3. М., 1947. С. 5–309.
282. Шпицер С. Права и обязанности редакторов и издателей в 1830–1840 гг. // Наша старина. 1916. № 2. С. 152–154.
283. Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. 166 с.
284. Эйхенбаум Б. М. Тайное общество Сунгурова // Заветы. 1913. № 3. С. 15–37; № 5. С. 45–63.
285. Эльзон М. Д. Кем переведено «Философическое письмо?» (к истории закрытия «Телескопа») // Русская литература. 1982. № 1. С. 168–176.
286. Энгельгардт Н. А. История русской литературы XIX века: в 2-х т. Т. 1. СПб., 1913. 622 с.
287. Энгельгардт Н. А. Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703–1903). СПб., 1904. 389 с.
288. Bourmeyster A. Stankevič et l'idéalisme humanitaire des années 1830. Thèse. V. 1–2. Lille, 1974.
289. Ingham W. N. E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg, 1974. 303 p.
290. Städke K. Zur Geschichte der russischen Erzählung (1825–1840). Berlin, 1975. 195 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

ТЕЛЕСКОП В КОНТЕКСТЕ ЖУРНАЛЬНОЙ ПОЛЕМИКИ 1830-Х ГОДОВ

284

Исследователь, обращающийся к изучению журнальной полемики начала 1830-х годов, сталкивается с серьезным затруднением: огромный общий объем журнальных полемических текстов не соответствует малозначительности большинства из них, диалог по важным литературным вопросам часто тонет в море личных выпадов, мелочных придинок и намеков — словом, в той бесконечной литературной игре, которая только запутывает исследователя, пытающегося отыскать в ней нечто с его точки зрения значительное.

Существует два способа обращаться с этим материалом. Современные исследователи чаще всего привлекают к рассмотрению небольшой круг текстов, касающихся серьезных литературных проблем; те же полемические тексты, в которых отсутствует «серьезное содержание», остаются за бортом. Исследователи дореволюционной эпохи порой рассматривали весь корпус полемических текстов — с единственной целью показать всю мелочность и бессодержательность журнальной полемики 1820–1830-х годов. Так действовал, например, Н. А. Энгельгардт [286, с. 295].

Действительно, даже если подробно анализировать все критические выпады «Телескопа» против его вечного антагониста — «Московского телеграфа», то принципиальные расхождения между двумя столь враждебными журналами останутся все же малопонятными: до такой степени второстепенны были чаще всего мотивы полемики. И напротив, сопоставление всех литературно-критических текстов обоих журналов невольно приводит к выводу, что общего в их литературно-критической позиции было значительно больше, чем различного.

Решение этой загадки нужно искать в специфике журнальной полемики эпохи 1820 — начала 1830-х годов. Эта специфика, на наш взгляд, состояла в том, что полемика часто велась не столько вокруг литературных или общественных проблем, сколько вокруг условно-полемических «образов» журнала или его издателя. Задача подобной полемики состояла не в том, чтобы опровергнуть воззрения антагонистов, но скорее в том, чтобы навя-

зять им определенный и, разумеется, негативный литературно-этический образ. Н. А. Полевому «Телескоп» навязывает образ «торгаша и невежды», «литературного купца»; «Московский наблюдатель» навязывает Надеждину образ «лукавого софиста», играющего словами.

Полемика такого рода часто прибегает к косвенным формам выражения: репликам, намекам; прячется за различные литературные жанры (басня, эпиграмма).

Вопрос о формах полемики, используемых «Телескопом», нуждается в особом рассмотрении. Эти формы — своего рода «жанры» журнальной полемики. Попробуем определить главные из них.

1) Полемическая статья, направленная против журнала в целом. Самая основательная и «открытая», прямая форма полемики, но зато и самая редкая. В качестве примера можно назвать статью Белинского «О критике и литературных мнениях “Московского наблюдателя”» [Т, 1836, ч. 32]. Адресат полемики в данном случае — литературно-критическая позиция журнала как целое.

2) Полемическая статья, направленная против издателя. Это существенно иная форма, так как здесь адресат полемики иной, иная и задача подобной статьи: не критика литературной позиции журнала-антагониста, а создание полемического «образа» его издателя. Это, конечно, не значит, что вопрос о позиции журнала-антагониста снят; однако здесь эта позиция персонифицирована в «полемическом образе», против которого и направлена критика. Не случайно критика в этом случае приобретает характер сатирического разоблачения с ясно выраженным этическим оттенком. Именно такова, например, статья Надеждина «Здравый смысл и барон Брамбеус», где полемика по литературным вопросам переходит фактически в этическую критику условнополемической личности. Такой же характер имеет и рецензия Андросова-Надеждина на «Речь о купеческом звании» Н. Полевого.

3) Критика и антикритика на конкретный текст журнала-антагониста. Эта форма полемики примыкает к первой, так как здесь мы также находим направленность на литературно-критическую позицию журнала-антагониста, но не на целое ее, а на какой-либо определенный момент этого целого, выраженный в конкретном журнальном тексте (или нескольких текстах). Эта форма полемики встречается в «Телескопе» и «Молве» редко. В качестве примеров можно привести антикритику С. Т. Аксакова на разбор «Марфы Посадницы» Погодина и в «Сыне отечества» [М, 1832, № 49] или известную полемику Надеждина и Шевырева по поводу «Истории поэзии» последнего.

Легко понять, почему эта, столь, казалось бы, естественная форма полемики встречается в изданиях Надеждина нечасто. Открытый диалог в форме обмена статьями по принципу «критика-антикритика» исключался установкой на игнорирование журнала-антагониста. Так, Н. Полевой в изданиях Надеждина постоянно характеризуется как человек, которого вразумить и направить на путь истинный невозможно, а потому и полемика с ним бесполезна и даже недостойна журнала. В рецензии на сочинения Д. В. Веневитинова Надеждин пишет: «Добрый юноша, плача, изрекал приговор Мерзлякову и говорил с издателем “Московско-

го телеграфа” как с заблуждающимся, которого обращение казалось еще возможным: *O le bon vieux temps!*» [Т, 1831, ч. 2, с. 385]. Итак, полемика с «Московским телеграфом» бессмысленна. Еще более ясно выраженный отказ от полемики находим и в заметке «От издателя» в «Молве»: «Входить в состязание с издателем “Московского телеграфа” я всегда считал бесполезною потерю времени, неприятною для себя и скучною для моих читателей» [М, 1832, № 58, с. 227].

Этой позиции Надеждин, конечно, не придерживался: полемика с «Московским телеграфом» велась постоянно, но основным ее орудием были не рассмотренные выше «открытые формы», имеющие самостоятельное композиционное значение в номере, но формы скрытые, «прячущиеся» за иной материал, который порой и нужен лишь для маскировки полемического задания.

4) Реплика. Она, как правило, не имеет самостоятельного композиционного оформления, входит в какой-то другой материал. Ее адресат чаще всего очень узок: какое-либо отдельное высказывание журнала-антагониста, какой-либо отдельный момент его литературно-критической позиции.

Реплика призвана поддержать, укрепить в сознании читателя литературно-полемический «образ» антагониста, непременно включающий в себя негативный этический момент. Реплика не дает, как правило, мнения ее автора по обсуждаемому вопросу: она отсылает к чужому мнению, мнению журнала-антагониста, но эта отсылка содержит чужое мнение как определенным образом — и, разумеется, отрицательно — изображенное. Реплика — это изображение чужого слова, но изображение полемическое, подразумевающее «перемену акцентов» [177, с. 231].

Реплика может быть открытой и скрытой. Открытая реплика содержит очевидную для читателя направленность на чужое слово; она оформлена таким образом, что полемическое задание в ней отчетливо выражено. Но такая открытая реплика может иметь две формы реализации: она может содержать указание на журнал-антагонист и может этого указания не содержать. Пример первого случая находим в рецензии на перевод «Адольфа» Б. Констана. Надеждин замечает об авторе перевода кн. Вяземском: «Мы особенно благодарны ему за то, что прекрасный перевод его искупил вполне оскорбление, нанесенное произведению Бенжамен-Констана недавней пародией Московского телеграфа» [Т, 1831, ч. 5, с. 104].

Перед нами — типичная открытая реплика с указанием на журнал-антагонист. Единственная ее цель — поддержать один давно уже ставший традиционным момент полемического образа «Московского телеграфа»: крайне вольное обращение с иностранными текстами.

Приведем пример открытой реплики без указания журнала-адресата (этот тип реплики стал особенно част в «Телескопе» с конца 1832 года, после того, как открытая журнальная полемика стала задерживаться цензурой). В рецензии на «Последнего Новика» Лажечникова Надеждин, выражая радость по поводу появления настоящего русского романа, делает такое отступление: «Без сомнения, нас не замедлят назвать за это квасными патриотами: но мы уже прислушались к этому затейливому выражению, приносящему честь изобретательности, умудрившейся его выдумать» [Т, 1831, ч. 4, с. 509].

В этой реплике обыгрывается чужое высказывание, превращенное в определенный «образ» автора этого высказывания с оттенком негативной этической оценки (подчеркивается неуважение Полевого к отечественной культуре). «Московский телеграф» не назван, но читатель, находящийся в курсе полемики, воспринимает эту аллюзию как вполне прозрачную отсылку к столкновению «Московского телеграфа» и «Молвы» по поводу «Юрия Милославского» Загоскина и «Дмитрия Самозванца» Булгарина, в ходе которого и было впервые высказано сомнение в патриотизме Полевого [См.: М, 1831, № 29].

Обратимся к скрытой или неявной реплике. Это самый тонкий случай журнальной полемики. Журнал-антагонист здесь не назван. Более того, подобная реплика не только никак композиционно не выделена, но и не выявлена как реплика: эксплицированная установка на чужое слово, высказывание здесь вообще отсутствует. Наличие реплики, то есть ориентированности данного высказывания на определенное высказывание журнала-антагониста, обнаруживается лишь при соотношении данного текста с общим контекстом полемики данных журналов. Так, во «Впечатлениях Парижа» Надеждина есть резкий выпад против женщин-писательниц: «...при виде женщин-писательниц мне всегда приходили в голову стихи Пушкина:

Не дай мне бог сойтись на бале
Иль при разезде на крыльце
С семинаристом в желтой шали
Иль с академиком в чепце».

[Т, 1836, ч. 32, с. 112]

Полемическая направленность этого высказывания выявляется лишь при обращении к текстам «Московского наблюдателя», где С. П. Шевырев в статье «Перечень Наблюдателя» писал: «Появление многих дам в сословии писателей могло бы иметь, как я думаю, полезное влияние на общежитие и нравы нашей литературы» [МН, 1836, ч. 6, № 1, с. 82].

Итак, перед нами скрытая реплика, в которой не выявлены открыто ни журнал-антагонист, ни сам факт направленности на чужое высказывание.

5) Существует еще одна форма полемики, которую можно было бы, за неимением лучшего термина, назвать «выпадом». «Выпад» композиционно не отличается от реплики, различие здесь состоит в степени содержательности и адресате. Реплика определенным образом отражает или изображает чужое высказывание, в силу чего она неизбежно содержательна: она — осколок, отражающий какую-то долю проблематики, вокруг которой ведется полемика, пусть эта проблематика и трансформирована в условно-полемический «образ» журнала или его издателя.

«Выпад» направлен на журнал-антагонист в целом, причем отражается в нем не содержательная сторона полемики, а сам по себе факт негативности полемического «образа» антагониста.

Поэтому выпад абсолютно бессодержателен; можно сказать, что при его помощи выполняется «фатическая функция» полемики: у читателя

создается ощущение постоянной направленности «Телескопа» против журнала-антагониста. Именно эта форма представлена в «Телескопе» удивительно широко, особенно в полемике против «Московского телеграфа». Так, отмечая высокие достоинства «Эскандера» А. Ф. Вельтмана, рецензент «Телескопа» попутно бросает замечание: «Жаль только, что этот прекрасный цветок брошен был в пустой огород “Московского телеграфа”!» [Т, 1831, ч. 2, с. 245].

Аналогичные выпады, не несущие практически никакой информации о сути разногласий журналов, составляют значительную часть полемических текстов «Телескопа». Их значение не следует преуменьшать: ведь за ними, как правило, стоит «весь багаж» полемики с данным журналом-антагонистом, весь созданный в ходе этой полемики «образ» этого журнала. К тому же, подобные выпады играют важную композиционную роль в рецензиях «Телескопа»: неожиданное переключение с темы статьи, не имеющей никакого отношения к журнальной полемике, на полемическую установку, на сатирически-заниженный «образ» журнала-антагониста выполняют функцию остроумного «пунта», завершающего статью или ее период. Poleмика низводится здесь до роли стилистического приема.

б) Использование литературных жанров в полемических целях — важное средство полемики. Poleмическое задание обнаруживается порой даже в таких литературных текстах «Телескопа», которые, на первый взгляд, никакого отношения к журнальной полемике не имеют.

Так, в стихотворении С. П. Шевырева «Русским литераторам о необходимости издать русский рифмарь» находим неожиданное сравнение слов без рифм с журналистами «без чести», которым, как и словам без рифм, «отзвука в российском сердце нет» [Т, 1831, ч. 2, с. 382]. Имеется в виду, конечно же, Н. Полевой.

Однако в основном речь пойдет о басне и эпиграмме. Здесь мы чаще всего сталкиваемся все с той же трансформацией чужого высказывания в определенный литературно-критический образ антагониста. Так, в басне «Тыква и груша» использовано характерное для Полевого высказывание об «исполинском движении века»: «Теперь как исполин вперед шагает свет и время сократилось!..» [М, 1832, № 9]. Это высказывание трансформировано в этический «образ» антагониста: оно характеризует самонадеянность Полевого («тыквы»), и в этом пародийном портретировании чужого высказывания — соль полемической установки басни.

Таковы формы журнальной полемики, обнаруженные нами в «Телескопе» и «Молве». Разумеется, формы могут пересекаться: прямая полемика, диалог высказываний и трансформация высказывания в литературно-полемический образ антагониста могут сосуществовать, реплика может обособляться композиционно, как, например, «Просодическая реформа» Белинского [Т, 1835, ч. 27, с. 145–146], перерастая в статью и т. п.

Рассмотрим теперь один важный вопрос поэтики журнальной полемики. Среди особенностей «полемической техники», применяемой в «Телескопе», обращает на себя внимание разнообразие способов использования в полемических целях чужого слова — высказываний журналов-антагонистов. В «Телескопе» против журнала-антагониста чаще направляется не прямое открытое полемическое слово, но определенным

образом истолкованное слово самого журнала-антагониста; иначе говоря, полемика чаще ведется не «своими», но «чужими» словами. Задача полемики не столько в том, чтобы противопоставить чужому слову свое, сколько в том, чтобы открыть уязвимость этого чужого слова, открыть в нем — путем переакцентуации, порой и просто подтасовки — слабую, смешную сторону. Отметим некоторые наиболее характерные способы использования высказываний журнала-антагониста в полемических текстах «Телескопа» и «Молвы».

1. Формула или эпитет, применяемые в полемических целях журналом-антагонистом, переосмысляются таким образом, что их оценочная направленность меняется на противоположную: из характеристики «Телескопа» они превращаются в негативную характеристику журнала-антагониста. Здесь нужно различать два случая.

а) Направленное на «Телескоп» негативное определение превращается в позитивное. Так, негативное определение «квасные патриоты», используемое «Московским телеграфом», переосмыляется в положительное, но при этом продолжает соотноситься и с «Московским телеграфом»: меняя оценочную направленность, определение в то же время приобретает двойную направленность в плане адресата — оно одновременно направлено и на «Телескоп» (да, мы «квасные патриоты», и этим гордимся), и на «Телеграф» (он подлинный патриотизм называет «квасным»).

б) Позитивное определение, прилагаемое журналом-антагонистом к себе, переосмыляется как его же негативное определение. Нечто подобное произошло с эпитетом «светский», применяемым «Телескопом» для негативной характеристики «Московского наблюдателя». «Светский» — явно чужое для «Телескопа» слово, восходящее к текстам самого «Наблюдателя» (см., например, апологию «светского романа» в статье Шевырева «Перечень Наблюдателя» [МН, 1836, ч. 6, № 1, с. 85]). Однако в контексте демократического «Телескопа» это слово приобретает негативный смысл.

В обоих рассмотренных случаях слово журнала-антагониста, определенным образом переосмысленное, становится ядром, вокруг которого строится полемический «портрет» журнала или его издателя.

2) Ко второй большой группе можно отнести все те случаи, когда переосмыслению подвергается высказывание, не имеющее полемической направленности. Здесь наиболее характерны два пути:

а) Иронический комментарий, при котором собственная позиция «Телескопа» не выявляется, но зато позиция антагониста обнаруживает слабую сторону. Для иллюстрации рассмотрим рецензию на «Два послания» С. Н. Глинки, в одном из которых пропет панегирик Н. Полевому. Рецензия представляет собой комментированную цитацию послания, единственная цель которой: перелицевать смысл послания Глинки, открыв в нем слабую, смешную сторону. В результате послание «за» Полевого превращается в послание «против»:

«Орфей-самоучка,
Ты сам, Полевой,
С цепями земными

боролся дух твой,
В телесной темнице
Твой ум горевал.
Настал час призванья...

Кто из читателей не подумает, что г. Полевой кончается или скончался и что его ум уже “не горюет в телесной темнице”? Кто, по долгу христианскому, не пожелает... Но не беспокойтесь, это не то, а вот что:

Жизнь сердца и знания
Твой дух поглотил.
Полетом различным
Парит он теперь...

Подлинно различным: история, роман, журнал... Мудрено ли, что это “парень” не двигается с места! Видно, не пособляет г. Полевому:

И творческий Гений
И ум-само-дух».

[М, 1832, № 70]

290

Чужие высказывания путем умелого комментирования приобретают противоположный смысл. Подобная манера говорить «свое» чужими словами — словами того, против кого направлено высказывание — характерна для критического стиля Надеждина. Например, о Вяземском, в рецензии на «Северные цветы», Надеждин пишет: «Причудливую фантазию князя Вяземского взяла “тоска” (с. 90) и одолела “хандра” (с. 88)» [Т, 1832, ч. 7, с. 302]. «Тоска» и «хандра» — слова из стихотворений самого Вяземского.

в) Здесь мы подошли и ко второму случаю: чужое высказывание ставится в иной контекст, и в результате приобретает новый, полемический смысл. Так, в статье «Здравый смысл и барон Брамбеус» читаем: «...статьи Брамбеуса, выражаясь собственными его словами — “счастье, роскошь, объядение” — для всех возрастов, состояний и полов провинциального мира!..» [Т, 1834, ч. 21, с. 333].

«Формула ценности», применяемая Сенковским, приобретает иронический смысл: она превращается в формулу «торговли-потребления», выражающую сущность предпринятого Сенковским журнального товарооборота.

Показательна помещенная в «Молве» рецензия на 4 том «Истории русского народа» Н. Полевого. Текст, принадлежащий собственно рецензенту, здесь вообще отсутствует, за исключением первой фразы: «Вместо рассмотрения сей новой части Истории русского народа предлагаем извлеченные из оной вопросы с ответами, заимствованными также из ней с дипломатическою точностию» [М, 1833, № 130]. Далее идет коллаж из цитат, причем высказывания Полевого сталкиваются таким образом, что возникает комический эффект, а кроме того и выстраивается полемический «образ» Полевого — самонадеянного невежды.

Итак, для критики «Телескопа» весьма характерно интенсивное использование чужого слова, которое в результате переосмысления приобретает новую направленность, становится средством «портретирования» антагониста, орудием журнальной полемики. Если рассматривать эти явления с точки зрения их серьезности, их полемического веса, то здесь намечаются два полюса. На одном — самые малозначительные случаи игры с чужим словом, свидетельствующие в то же время о пристальном к нему внимании: речь идет о «языковой критике» в чистом виде. Слово критикуется не как выражение идеологической позиции, а как чисто языковое явление.

Диаметрально противоположный по степени идеологической значимости случай: перерастание полемики в политический донос. Переакцентуация здесь состоит в том, что высказывание антагониста либо наделяется идеологическим значением, которым оно в действительности не обладает, либо антагонисту приписывается высказывание, в действительности ему не принадлежащее (сознательно не учитывается неоднородность журнального текста). Пример первого случая находим в помещенной в «Молве» статье «Литературное недоумение», где интерпретируются высказывания Н. Полевого о «колокольчике народного самохвальства и богатырства», осуждаемом Полевым в «Юрии Милославском». Надо, правда, заметить, что переакцентуацией чужого слова здесь дело не ограничивается: звучит в статье и прямое осуждающее слово автора. Однако высказывания самого Полевого превращены в его «этический портрет», вызывающий самые серьезные сомнения в политической благонадежности издателя «Телеграфа»: «Пусть он, муж взрослый, вразумит нас, детей: какую другую, более величественную идею должно представлять нам освобождение России от ига польского, кроме одной — всем известной — идеи о всепобеждающем могуществе веры и верности к престолу наших царей, коих Россия была тогда святилищем! Пусть он выразится ясно и понятно!» [М, 1831, № 29].

Пример другого случая, приписывания антагонисту высказывания, которое в действительности ему не принадлежит, находим в «Любопытной новости» А. Ф. Воейкова, помещенной в «Молве». Статья написана в форме предвосхищенной чужой реплики, она построена как возможное высказывание самого Полевого: «Если находятся еще в России квасные патриоты, которые, наперекор Наполеону, почитают Лафаята человеком мятежным и пронырливым, то пусть они заглянут в № 16 «Московского телеграфа» (на 464 с.) и уверятся, что Лафаят самый честный, самый основательный человек во французском королевстве...» [М, 1831, № 48].

Эта статья вызвала в свое время возмущение К. Полевого, отметившего, что цитата о Лафайете взята из переводной статьи леди Морган, которая сама передавала чужие слова [150, с. 327–328]. Однако подобная подтасовка была вполне в духе правил трактовки журнального текста, принятых самим же Н. Полевым, который в своем журнале писал: «Журнал должен быть выражением одного известного рода мнений в литературе, и чужие мнения должны быть допускаемы в оный с большой осмотрительностью, с опровержением, если то нужно, или по крайней мере с отметкою» [МТ, 1833, ч. 51, с. 611].

Рассмотренный случай явно выходит за рамки чисто журнальной полемики. Однако он вполне правомерен с точки зрения общей установки полемики, суть которой состояла в том, чтобы найти в высказывании антагониста уязвимый, и прежде всего этически-уязвимый момент, позволяющий превратить это высказывание путем переосмысления в негативный литературно-полемический «образ» антагониста.

Ниже мы остановимся на истории полемики «Телескопа» с тремя наиболее значительными журналами эпохи: «Московским телеграфом», «Библиотекой для чтения» и «Московским наблюдателем».

Литературная борьба Надеждина и Полевого началась задолго до начала издания «Телескопа». Собственно говоря, к мысли о необходимости издания нового журнала Надеждин и его друзья пришли во многом благодаря потребности дать отпор «Московскому телеграфу».

В полемике «Телескопа» и «Московского телеграфа» шла борьба не столько мировоззрений, которые, как будет показано ниже, имели больше общего, чем различного, сколько «этических образов», энергично навязываемых друг другу. Чтобы понять отношение Надеждина и его круга к Н. Полевому, следует обратиться к документам. Характерны записи в дневнике Погодина: «Вечер[ом] у меня Надеждин и Вен[елин]. — Говор[или] о новых невероятных невежествах Полевого» [7 января 1830 года]; «Чит[ал] с негодованием Тел[еграфские] личности об Акс[акове]. — Нельзя показывать их Ольге Семеновне (жене С. Т. Аксакова. — *А.М.*) — <...> — Ведь застрахованы бестии!» — (11 марта 1830 года) [81, л. 17, 22].

Этой последней записи вторит и С.Т. Аксаков в письме к Погодину от 22 июня 1831 года: «Полевого допекают порядочно: он написал против вас разбойничью статью. Начинаю уверяться, что он застрахован» [24, л. 4].

Показательна характеристика Полевого и в письме Андросова А. А. Ивановскому от 18 августа 1832 года: «Я давно простил во всех литературных прегрешениях Полевого, знаю, что она (литература. — *А.М.*) у него сделалась промышленностью: у него перо то же, что у другого топор, пила, лопата и след[овательно] где его выгода — там и мнение. Тут спорить бесполезно и не о чем: он не поймет ни одного труда бескорыстного...» [30, № 5].

Наконец, надо привести еще одну цитату, показывающую, до какого логического завершения доходила критика Полевого в сознании наиболее консервативных московских читателей. П.Г. Фролов, друг дома Аксаковых, входящий и в издательский круг «Телескопа» и «Молвы», в 1831 году пишет Погодину: «Полевой издал третий том своей Истории, где между прочим глаголет: “Если уж пришло время народу изменить свой образ мыслей, то никакая сила не может ему в том воспрепятствовать!” <...> Когда Полевой так неумлив, то, право, ему несдобровать, запомните мои слова. — Скоро национальный кнут заставит его переменить свой образ мыслей. Но в Полевом только отражается буйство разных подобных ему фантазеров, кои в Петров день условились было зажечь белокаменную в разных местах» [90, л. 1 и об.].

Письмо Фролова показывает, к каким опасным параллелям приводил при своем логическом завершении «этический образ» Полевого, создаваемый «Телескопом» и «Молвой».

Процитированные выше документы проясняют мотивы столь жестокой, беспощадной, не гнушающейся порой и прямого политического доноса журнальной войны, которая велась «Телескопом» против «Московского телеграфа». Среди этих мотивов не последнее место занимает и изображение о том, что Полевой, якобы, «застрахован», что было, конечно, ошибкой, обнаружившейся слишком поздно.

Эти документы содержат в зародыше и тот набор мотивов, из которых складывается создаваемый «Телескопом» полемический образ Полевого. Набор этих мотивов невелик, причем для большинства из них характерна своеобразная двуплановость: они имеют выход в литературу, и в то же время намечают определенную этическую характеристику Полевого. Определим круг этих мотивов.

Наиболее часто применяемый и идеологически весомый мотив: Полевой обвиняется в отсутствии патриотизма. Определение «квасные патриоты», придуманное Полевым, в «Телескопе» используется как бумеранг, бьющий по самому автору. Так, в статье «О Рославлеве» Надеждин по поводу язвительных замечаний на этот роман Полевого пагетически восклицает: «Называть хвастовством благородное одушевление русского, восхищающегося славою своего отечества!!! Нет; это выше всякой меры!» [Т, 1831, ч. 4, с. 233].

Второй мотив: «Полевой — купец», «Полевой — торгаш». А. А. Шишков в стихотворении, обращенном к «Молве», призывает ее:

В журналисте, в романисте,
При всеобщем смехе, свисте,
Спекулятора побей!

[М, 1832, № 1, с. 1]

Побить в журналисте «спекулятора» — важный пункт критики «Московского телеграфа», развернутой Надеждиным. «Ты торгаш, не прорицатель!» — читаем в сказке «Друид», изображающей Полевого [М, 1832, № 14, с. 54].

Еще один мотив критики Полевого — обличение его «гносной журнальной тактики» [Т, 1932, ч. 9, с. 391]. В 1831 году «Молва» помещает большую программную статью Максимовича на эту тему. Здесь Максимович, вполне в духе полемических приемов «Телескопа» переносит примененную к нему формулу Полевого «дезертир истины» (Полевой упрекал Максимовича в пристрастных похвалах «Литературной газете») на самого Полевого: полемика опять-таки ведется «чужим словом». «Спрашивается, кто дезертир истины?» [М, 1831, № 14, с. 13]. Полевой обвиняется в измене своим первоначальным воззрениям: «Телеграф теперь нападает на Карамзина, Пушкина, князя Вяземского и большую часть наших лучших писателей. Век у него шагнул так гигантски, что, во-первых: проза Карамзина далеко отстала от прозы других новейших образцов наших; потом Жуковский и кн. Вяземский, а теперь и Пушкин — все в два года отстали далеко от русской публики, потому что отстали от Телеграфа. А г. Булгарин? Вместе с веком и он шагнул гигантски» [М, 1831, № 14, с. 13–14].

Подобную смену оценок критика «Телескопа» не склонна объяснять литературными причинами. В рецензии Андросова на «Речь о купеческом звании» Полевого характеристика журнальной тактики последнего дается уже в чисто этических категориях. Автор рецензии (напомним, что наиболее резкие места ее были вставлены Надеждиным), обыгрывая идею Полевого сделать сословную мораль «предметом особенного обширного сочинения», строит текст как передачу чужой речи — возможных высказываний Полевого. Разумеется, эта квази-чужая речь является «этическим образом» самого Полевого. «Он растолкует нам, какого наказания заслуживают те публичные грамотеи, азбучники, которые из листов своих делают гнездилище сплетней, каверз и бездушия; которые, ругая один другого на весь свет сегодня, завтра целуются, обнимаются... до первой кости. <...> Он объяснит нам эту гнусную журнальную тактику, которая вытеснила из наших периодических изданий беспристрастие и скромность, сделав их корсерами нашей беспомощной литературы» [Т, 1832, ч. 9, с. 391].

Итак, Полевой поставил литературную критику на службу личным интересам (так, по крайней мере, представляется издателям «Телескопа» и «Молвы») — что и делает необходимым разоблачение его «гнусной журнальной тактики».

Постоянно подчеркивается в «Телескопе» «невежество» Полевого; реплики по поводу качества помещаемых в «Московском телеграфе» переводов необычайно многочисленны.

Важным предметом разногласий служит оценка творчества Н. М. Карамзина. Карамзин — одно из «знамен», которые «Телескоп» поднимает в борьбе с «Московским телеграфом». «Телеграф» действительно не раз давал сочинениям Карамзина уничижительную оценку: «Рассмотрите их, и вы увидите, что все сосредоточивалось в мысли о наружной отделке» (МТ, ч. 47, с. 246). Разногласие в данном случае было принципиальным, так как в «Телескопе» именно создание литературного языка расценивалось как великая историческая заслуга Карамзина. «...Карамзин впервые показал способность русского языка к... легкости, чистоте, гармонии... Или правда ныне о Карамзине вспоминать уже опасно! Тотчас попадешь в опалу “Московского телеграфа!”...» [Т, 1833, ч. 14, с. 239].

Однако любопытно, что это важное историко-литературное расхождение тут же переводилось в план «этической характеристики» Полевого: Карамзин превращался в символ русской культуры, священный для каждого патриота, а Полевой — в его поругателя. «...Что может быть противнее, возмутительнее для каждого просвещенного россиянина, как видеть, что господин Полевой осмеливается ругаться над Карамзиным» [М, 1832, № 59, с. 234].

Остается сказать еще об одном. Для «Телескопа» характерно ироническое обыгрывание ряда «общих мест» критики «Московского телеграфа»: эти топики, извлеченные из текста журнала, превращались в его своего рода «карикатурную примету», выполняя ту же функцию, что и пародийное имя поэта (скажем, Фиалкин или Эраст Чертополохов) или пародийная примета того или иного жанра или стиля (саван и мертвецы в балладе): они служили условным знаком, по которому читатель легко узнавал, о ком идет

речь, и стержнем, вокруг которого строилась критика антагониста. Полемический образ «Телеграфа» строился на двух топиках: «высшие взгляды» и «исполинское движение века». «Телеграф» в пародийной интерпретации «Телескопа» проповедовал некие туманные «высшие взгляды» и постоянно настаивал на том, что век «исполински» шагает вперед. В «Сценах из московских летописей» Пьер, поклонник «Телеграфа», восклицает: «Идеалы... проявления бесконечного, пресыщение действительностью... пластика и музыка — какие взгляды!» [Т, 1831, ч. 1, с. XII]. После этого мотив возникает еще не раз, например, в «Молве»: «Взгляды “Московского телеграфа”... суть взгляды высшие» [М, 1832, № 11, с. 43]. Мотив «исполинского движения века» обыгрывается и в прозе, и в стихах (выше уже цитировалась басня «Тыква и груша»); само слово «исполинский» стало пародийной приметой «полемического образа» Полевого: «Отстав от времени в Истории Русского народа, он исполински обогнал его в своем журнале...» [М, 1831, № 27, с. 9].

Набор мотивов, на которых «Московский телеграф» выстраивал свою критику «Телескопа», мало чем отличался от мотивов «Телескопа»: Надеждин и его коллеги по редакции обвинялись в невежестве [МТ, 1832, ч. 44, с. 149–152], клевете на русский народ и его историю [МТ, 1831, ч. 39, с. 149–150; МТ, Камер-обскура, 1832, ч. 43, № 3, с. 57]. Эти мотивы, уходя одной стороной в литературные проблемы, с другой стороны выстраивали этический образ Надеждина-редактора, лукавого «Недоумки», внешне «почтенного и благонамеренного» [МТ, 1831, ч. 38, с. 399], а на деле коварного и недобросовестного. Именно от этого «полемического портрета», создаваемого журналами-антагонистами, берет начало то расхожее представление о лукавстве и неискренности Надеждина, которое столь часто встречается в воспоминаниях современников, плохо знавших самого Надеждина.

Методы полемики «Телеграфа» ничем не отличаются от методов «Телескопа»: основа полемической техники — та же переакцентуация чужого высказывания. Это хорошо чувствовали и читатели журнала. Так, П. Г. Фролов в 1831 году с возмущением писал Погодину: «...Полевой из вашей статьи о выставке взял выражения: под благотворным влиянием дубинки русские мужички со скорузлыми руками и проч., составил из них карикатурное изображение П.В.!!! (Петра Великого. — А.М.). И Цветаев пропустил!..» [90, л. 1]. Фролов точно передал суть полемической техники: Полевой взял чужие выражения и составил из них «карикатуру» на чужую статью, выставляющую ее автора в крайне двусмысленном свете.

Были у «Московского телеграфа» и свои любимые мотивы полемики. Одним из них было якобы имевшее место покровительство, оказываемое Надеждиным А. А. Орлову. Уже отмечалось, что Надеждин давал порой повод для подобного обвинения. Однако «Телеграф» исходит вовсе не из тех текстов, где «Телескоп» действительно отстаивает за творчеством Орлова право на существование. В «Камер-обскуре» рецензент «Телеграфа», обрушиваясь на «Молву», в частности, заявляет: «Только на одно пригодны похвалы этой притчи во языцех: превозносить А. А. Орлова». Далее цитируется № 21 «Молвы», где А. А. Орлов превозносится

явно иронически: «Почтеннейший Александр Анфимович Орлов, равно известный и по таланту, и по знаменитому защищению Феофилакты Косичкина, есть неподвижная звезда или солнце (что все равно, как говорят астрономы) в литературной вселенной и т.п.» [6, «Камер-обскура», 1832, ч. 43, с. 56–57]. «Кто не убедится, что это писано от полноты сердца?» — восклицает там же рецензент «Телеграфа». Н. Г. Чернышевский на основании этого примера делает вывод о том, что «шутки Надеждина “Московский телеграф” принимал всерьез» [281, с. 155]. Однако иронический смысл реплики автора «Молвы» в контексте самой газеты слишком очевиден. Полевой, конечно же, не принимал этой шутки всерьез, он всего лишь воспользовался возможностью воспринять ее всерьез: чужое ироническое высказывание, вырванное из контекста и снабженное соответствующим комментарием, стало серьезным, изменив смысл на противоположный.

Не гнушался Полевой и подчеркивания в чужом высказывании одиозного идеологического смысла. Так, в «Камер-обскуре» есть характерная «обработка» одного фрагмента рецензии на «Статистическую записку о Москве» Андросова: «Рецензент грозно наступает на самую Санкт-Петербургскую Академию Наук, и подсказывает ей, что она должна дать г-ну Андросову 5000 рублей за его книгу. “Дай бог, — говорит он, — чтобы Академия наук, пишущая и читающая до сих пор, к стыду нашему, только по-французски и по-немецки, оценила по достоинству это русское сочинение...”» [6, 1832, «Камер-обскура», № 6, с. 109]. Цензурная история «Телескопа» показывает, как небезобидны были подобные акценты, поставленные на чужом высказывании, 10 августа 1832 года Н. Л. Любимов пишет Погдину: «К Уварову прислан (кажется от самого Полевого и чуть ли не при письме от него) тот именно № Телеграфа, в котором осмеивается разбор статистики Андросова, помещенный в “Телескопе”, и торжественно выставлено все высказанное в оном против Академии Наук. О tempora! О mores! — По свойственной человеку слабости он остался сим весьма доволен, а против вас было сильно вооружился, полагая, что вы написали разбор этот» [47, л. 7].

Нет, конечно, никаких оснований утверждать вслед за Любимовым, что номер «Телеграфа» был послан Уварову именно Полевым, но сам по себе факт подобного «применения» полемической статьи очень характерен.

Позиции «Телескопа» и «Московского телеграфа» коренным образом расходятся в оценках творчества отдельных писателей. Однако и здесь многое объясняется конъюнктурными соображениями журнальной борьбы, что остро ощущалось и современными читателями журналов. Показательно в этом смысле письмо тринадцатилетнего И. С. Тургенева Н. Н. Тургеневу от 29 мая 1831 года: «Я начал читать Телескоп... <...> Я слышал его с Телеграфом. Смешно видеть, как один хвалит то, что другой порицает. Вот пример:

О Дмитриеве Михаиле

Телеграф

Принужденно, вяло, сухо.

Телескоп

Чисто, сильно, без принуждения.

Телеграф
Виден талант большой.

Телескоп
Очень худо —

Посуди, кому верить?» [165, с. 333].

В самом деле, каждый журнал имел свой круг писателей, которым он покровительствовал. Писательские круги «Телескопа» и «Телеграфа» практически не пересекались. В «Телескопе» положительно оценивалось творчество М. А. Дмитриева, М. П. Погодина, М. Н. Загоскина, А. А. Шишкова, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского, С. Е. Раича — эти же писатели в «Телеграфе» оценивались отрицательно. И, напротив, «Телеграф» защищает А. Ф. Вельтмана, В. А. Ушакова, отчасти Ф. В. Булгарина, А. А. Марлинского, В. Г. Теплякова, Д. Н. Бегичева — авторов, к которым «Телескоп» относился отрицательно или сдержанно (за исключением Марлинского, оценка которого, как говорилось, была двойственной).

Однако часто за этими расхождениями стояли расхождения в трактовке серьезных литературных проблем. Так, разногласие в оценке творчества Загоскина объясняется различием в трактовке жанра исторического романа. По Полевому, изображение в романе целой эпохи — ошибка. «... Часть современных событий да будет у вас эпизодом: не вмещайте всего их величия, всего их разнообразия в тот уголок, где теснились во время действительного бытия их вымышленные герои вашего романа...» [МТ, 1831, ч. 38, с. 233]. «Изображать целую эпоху, целый народ в романе» [МТ, 1831, ч. 38, с. 541] — это, по мнению Полевого, ошибка и Загоскина, и Булгарина. Очень показательно для понимания расхождения Полевого и Надеждина, что Полевой говорит о романе как о «тесной раме» [МТ, 1831, ч. 38, с. 233]. Выражение «тесная рама» применительно к роману для Надеждина было бы немислимо; для Надеждина «тесная рама романа» — оксюморон, *contradictio in adjecto*. «Рама романа» по определению широкая, ибо в «панорамности» — специфика романа как жанра.

Скрытая полемика с «Телескопом» об историческом романе продолжается в «Телеграфе» и далее. В рецензии на «Аскольдову могилу» Загоскина рецензент пишет: «Не только слыхали, но и читали мы мнение, будто из русской истории нельзя извлечь исторического романа... Мысль ложная, недостойная никакого опровержения!» [МТ, 1834, ч. 55, с. 166]. Нетрудно угадать, что перед нами реплика на мысль Надеждина, высказанную в уже цитировавшихся «Летописях отечественной литературы за 1832 год» [Т, 1832, ч. 10]. Однако на самом деле взгляды «Телескопа» и «Телеграфа» по вопросу о соотношении исторического материала и художественного произведения были гораздо ближе друг к другу, чем можно предположить по полемическим репликам (об этом ниже).

Понятие романа трактуется в «Телеграфе» более широко, чем в «Телескопе». Можно сказать, что в отличие от Надеждина, Полевой понятие романа принимает некритически: к роману, согласно точке зрения «Телеграфа», относятся и «Семейство Холмских», и «Хромой бес» Лесажа [МТ, 1832, ч. 46, с. 240]. Рецензия Надеждина на «Семейство Холмских» и «Русского Жильблaza» Г. Симоновского [Т, 1832, ч. 11], в которой отрицается принадлежность этих произведений к жанру романа, является

скрытой репликой на рецензию «Семейства Холмских» в «Московском телеграфе» [МТ, 1832, ч. 46].

Показательно для понимания развития критической мысли 30-х годов расхождение между обоими журналами в оценке «Евгения Онегина». Если критика Надеждина с ее ригористическим требованием «мысли» от поэзии здесь допустила явный эстетический просчет, то «Телеграф», сам неоднократно подчеркивавший необходимость «мысли» в поэзии, здесь словно бы отступает от собственных позиций: «Спрашивается, какая общая мысль остается в душе после Онегина? Никакой. <...> Но... при встрече с Онегиным не хочется говорить худо о нем» [МТ, 1833, ч. 50, с. 239].

Можно сказать, что «Телеграф» в целом с меньшей последовательностью навязывает произведениям отвлеченные эстетические принципы, и отсюда — большая гибкость, чуткость эстетических оценок. Так, например, разграничивая, вполне в традициях критики этих лет, подлинную народность и народность грубую, «простонародную» [МТ, 1833, ч. 51, с. 467], «Телеграф» в то же время не исключает из сферы эстетического ни грубое, ни «ужасное». Характерна рецензия на комедию Квитка-Основьяненко «Шельменко, волостной писарь», резко отрицательно оцененную в «Телескопе». Рецензент же «Телеграфа» пишет: «Это живая картина, во фламандском духе, с грубыми фигурами; но сии фигуры в высокой степени естественны, и истина сих изображений составляет изящность творения» [МТ, 1831, ч. 41, с. 388].

Итак, «грубое» и «изящное» в критике «Телеграфа» не разграничиваются столь прямолинейно, как в «Телескопе». Более гибкой представляется позиция «Телеграфа» и по вопросу о поэтике «ужасного», столь однозначно оцениваемой в «Телескопе». «Телеграф» сам неоднократно выступал против «отвратительного, этой необходимой стихии многих, особенно французских новых романов» [МТ, 1833, ч. 52, с. 261]. Однако в № 19 за 1833 год находим неожиданную апологию поэтики «ужасного», явно полемически направленную против «Телескопа»: «С некоторого времени у нас вошло в моду бранить французскую литературу, называть ее сумасшедшей, бешеною и проч., и проч... Какая неблагодарность, гг. журналисты! Вы, которые всем обязаны французской литературе, начиная с ваших познаний, до материалов для журналов ваших, вы браните свою милую наставницу и питательницу! <...> Ужасное заключено в природе человеческой; надобно же иногда выпускать его на волю!» [МТ, 1833, ч. 53, с. 402].

Критическая позиция «Телеграфа» в целом более противоречива, чем позиция ригористичного «Телескопа», но именно умение жертвовать порой строгой последовательностью высказываний позволяет критике «Телеграфа» зачастую достигать большей гибкости суждений.

Отметим еще одно существенное расхождение во взглядах «Телескопа» и «Телеграфа». Речь идет о трактовке проблемы современного лиризма. Если «Телескоп» отмечает «осуждение логического восторга» в современной литературе [Т, 1831, ч. 1, с. 33], делает само понятие лиризма объектом критического исследования, то «Телеграф», напротив, констатирует перевес лирического начала в современной литературе: «Лиризм потому столь силен в наше время, что мы начинаем новый период, а в на-

чале новой жизни всегда дух человека изливается в лирическом пении» [МТ, 1833, ч. 49, с. 129].

Однако все расхождения между «Телескопом» и «Телеграфом» достаточно второстепенны по сравнению с глубочайшей общностью их литературно-критических позиций. Парадокс журнальной полемики этой эпохи состоит как раз в том, что зачастую она ведется по ряду очень узких направлений, мотивов; центральные же идеи, составляющие «общую собственность» журналов, в этой полемике замалчиваются.

Начнем наше сопоставление с вопросов, имеющих общеэстетическое значение. Критику 30-х годов занимает проблема соотношения закона и произвола в художественном творчестве. Необходимость законов в искусстве подчеркивается в «Телескопе» постоянно. Так, в статье «Уго Фосколо» Надеждин утверждает: «Творческая сила гения, подобно всем отраслям человеческой деятельности, имеет свои законы, вечные и непреложные. <...> Вне законов нет порядка; вне порядка нет гармонии; вне гармонии нет изящества» [Т, 1831, ч. 1, с. 358]. Этой статье вторит и библиография того же № 3, где Надеждин пишет: «Развитие жизни человеческой во всех направлениях подчинено вечным и непреложным законам, нарушение коих влечет за собой неминуемую гибель» [Т, 1831, ч. 1, с. 401]. В статье Надеждина «Необходимость, значение и сила эстетического образования» проблема соотношения гения и закона решается «сдружением вкуса и гения», причем под «вкусом» понимается нормативное, упорядочивающее начало. В статье «Движение литературы в Англии» читаем: «где гений, который бы возвышался как гора, который бы предписывал всем законы?» [Т, 1834, ч. 21, с. 215].

Представления о необходимости «правил» в искусстве, о нормативной роли гения, предписывающего искусству законы, находят выражение и в «Московском телеграфе». В статье о «Борисе Годунове» Полевой пишет: «романтическая драма имеет свои строгие правила и свой порядок действий, который, как заключает де Виньи, может быть еще тяжелее классического» [МТ, 1833, ч. 40, с. 311]. В рецензии на «Систему российской словесности» И. И. Давыдова «Телеграф» ставит проблему совсем в духе «Телескопа»: упадок современной словесности связывается с анархией вкуса. «И от чего происходит нынешнее жалкое состояние словесности, как не от ложного понятия об оной, от неведения истинных законов ее... гении более нежели повинуются законам: они сами открывают для нас законы...» [МТ, 1833, ч. 51, с. 295].

Итак, неправ был Надеждин, когда в «Автобиографии», подытоживая итоги своей полемики с «Телеграфом», приписывал последнему учение «о несовместимости романтизма с какими бы то ни было правилами» [136, с. 58]. Романтический «Московский телеграф» в столь же малой степени отстаивает «своеволие» и анархию в искусстве, как и «Телескоп».

В критике 30-х годов много дискутировался вопрос о предмете изображения в литературе. Надеждин был склонен налагать на выбор предмета определенные ограничения, исходя из отрицательных критериев «грубого», «низкого», «ужасного». Позиция «Телеграфа», как уже отмечалось, не была столь однозначной, однако и «Московский телеграф» постулирует определенную зависимость между предметом изображения

и эстетическим достоинством произведения. Так, в рецензии на роман «Княжна Меньшикова» читаем: «Благо поэту, если избранный им предмет изобилует красотами самородными, ибо тогда и создание его непременно должно блистать более яркими частностями и красками...» [МТ, 1833, ч. 50, с. 112].

Итак, сам по себе предмет изображения предполагает определенное эстетическое качество произведения. Это представление разделяется и «Телеграфом», и «Телескопом».

Сходны позиции обоих журналов и в вопросе о нравственном в искусстве. Согласно «Телескопу», литературное произведение не может решать нравственных задач. Назначение искусства, согласно Надеждину, «не есть ни чисто умственное, ни чисто нравственное; оно не занимается собственно ни развитием истины, ни преследованием блага...» [Т, 1833, ч. 14, с. 271]. Белинский выражает эту точку зрения с полной ясностью: «Нравственность в сочинении должна состоять в совершенном отсутствии притязаний со стороны автора на нравственную или безнравственную цель» [Т, 1835, ч. 26, с. 587].

Позиция «Телескопа» усложнена тем соображением, что произведения, не обладающие большим эстетическим достоинством, могут все же находить оправдание своему существованию в решении нравственно-просветительских, воспитательных задач: именно так обстоит дело с некоторыми романами А. А. Орлова.

В целом, «Телеграф» солидарен в этом вопросе с «Телескопом» хотя известную противоречивость в его высказываниях и здесь можно усмотреть. С одной стороны, «Телеграф», вполне в духе «Телескопа», утверждает, что «должно будет оставить и вообще мысль: учить нравственностью произведениями изящного» [МТ, 1834, ч. 55, с. 654]. Однако при конкретном разборе произведений нравственная установка, как правило, поощряется: так, у Булгарина рецензент приветствует «святое, высокое чувство добра» [МТ, 1833, ч. 51, с. 465]. «Семейство Холмских» «преподает глубокие уроки добродетели» [МТ, 1832, ч. 46, с. 238]. Одним словом, вопрос о «нравственной цели» и в «Телескопе», и в «Телеграфе» возникает лишь при рассмотрении произведений, не имеющих высокого эстетического достоинства. Так постепенно осознается критикой процесс расслоения литературы в соответствии с различием социальных заказов и эстетических запросов.

Подобно «Телескопу», критика «Телеграфа» подвергает критическому анализу понятие «народности», включая его в ряд оппозиций. Оно, во-первых, противопоставляется «грубому»: «Неужели сочинитель думает быть народным, представляя притом своим читателям разные грубые, комические описания...» [МТ, 1833, ч. 51, с. 467]; во-вторых, — «простонародному»: «Какой-то простонародный, детский, пошлый взгляд на все, и от того удивительное ничтожество изображения» [МТ, 1834, ч. 55, с. 657]. Подобные разграничения, как показывалось выше, последовательно проводились и в «Телескопе».

Нами отмечалось в «Телескопе» и радикальное толкование понятия «народности»; «народность» отождествлялась с народным, «естественным» искусством, причем профессиональное искусство оценивалось как

неподлинное, неистинное (статья Венелина). «Московский телеграф» до подобной крайности никогда не доходил, однако оппозиция «народного», понятого как «естественное», «профессиональному» в «Телеграфе» намечена. Приводя заклинание из комедии «Чародейство, или дядя обманувший колдун», рецензент восклицает: «Вот истинно народная, национальная поэзия, вот где надобно нам учиться создавать свое, русское! Автор комедии, поместив выписанное нами заклинание, замечает, что он его не выдумал...» [МТ, 1831, ч. 39, с. 484].

Таким образом, общая тяга эпохи к «документализму» проявилась и в известном предпочтении, оказываемом «непридуманному», «естественному» народному искусству, которое противопоставляется по этому признаку профессиональному.

Перекликаются и высказывания «Телескопа» и «Телеграфа», касающиеся соотношения литературы и общественной жизни. Обои журналами разделяется представление о литературе как о выражении общества. В «Телескопе» этот тезис высказывался неоднократно; в «Телеграфе» он постулирован в духе того же историко-социального детерминизма, который так характерен для критики «Телескопа»: «Будучи выражением общества, литература и независима как общество. Следственно, ее направления бывают сообразны времени и месту, и в этом смысле никакие партии не могут поколебать ее» [МТ, 1833, ч. 51, с. 595].

В направлении литературы усматривается определенная историческая необходимость: развитие литературы отображает логику исторического процесса, и в этой логике находит свое оправдание. Исходя из этих представлений, «Телеграф» ведет полемику с противниками современной французской словесности, в том числе и с «Телескопом»: «За направление современной словесности надобно винить не сотню французских писателей, а все поколение наше, все дела, все обстоятельства — словом, век. Он один виноват во всем. Направление это необходимо: вот единственное его оправдание» [МТ, 1833, ч. 53, с. 407].

Показательно, что осуждение «Телескопом» французской литературы дается абсолютно на том же основании, на каком в «Телеграфе» за нее заступаются. «Телескоп» пишет: «Не тот же в них (французских писателях. — А.М.) хаос, который царствует и в обществе их окружающем?» [Т, 1836, ч. 30, с. 385].

Диаметральная противоположность оценок оборачивается на деле лишь сдвигом акцента: для «Телескопа» необходимость не отменяет вины, для «Телеграфа» — вина снимается необходимостью. Общая же концепция историко-социального детерминизма литературного процесса в обоих журналах сходна.

Обратимся к вопросам, связанным с концепцией развития современной литературы. Прежде всего здесь встает проблема классицизма и романтизма, их исторического соотношения и места, которое они занимают в современной литературе.

Полевой, подобно Надеждину, рассматривает классицизм и романтизм в новой литературе как нечто вторичное по отношению к классицизму и романтизму древней и средневековой литератур: «Классическую литературу мы называем вообще литературу древнюю, то есть греческую

и латинскую, и литературу, образованную по ложно понятым основаниям древней литературы, то есть французскую, перенятую у французов другими народами. <...> Романтической литературой называют собственно народную литературу христианской Европы средних времен; но вообще можно принимать слово романтизм для обозначения всех литератур Востока и Севера, а также для означения литературы современной...» [МТ, 1832, ч. 43, с. 213].

Как видим, термин «романтизм» применялся «Телеграфом» к современной литературе достаточно условно. Отсюда до понятия «лжеромантизм», столь употребительного в «Телескопе», уже один шаг, и этот шаг «Телеграф» иногда делает. В «Новом живописце» находим выпад против новой «туманной» поэзии вполне в духе «Телескопа»: автор пишет об этой поэзии как о «туманности, столь ложно выдаваемой за романтизм» [МТ, 1831, ч. 37; Новый живописец, № 4, с. 58]. Таким образом, «Телеграф», как и «Телескоп», ведет борьбу против «лжеромантической» поэзии, хотя различие позиций здесь, безусловно, имеется: для «Телеграфа» «лжеромантизм» противостоит романтизму подлинному, «Телескоп» же «лжеромантическую» литературу противопоставляет литературе, в которой классический «вкус» и романтический «гений» находят примирение [Т, 1831, ч. 3, с. 139].

Впрочем, и идея синтеза романтизма и классицизма была Полевому отнюдь не чужда, хотя появлялась она в «Телеграфе» лишь эпизодически. Н. К. Козмин по поводу критики, обрушенной Полевым на идею синтеза в диссертации Надеждина, замечает: «Полевой, видимо, забыл, что он сам мечтал о “философе — примирителе классиков и романтиков”» [МТ, 1826, ч. 8, с. 329; 212, с. 243].

Надеждин в основу современного просвещения кладет «центро-стремительное» направление, под которым понимается стремление к самобытному, народному началу. Полевой по-своему, не прибегая к философской терминологии, формулирует ту же самую мысль: одна из отличительных черт переворота в литературном мире Европы видится ему в «создании самобытных, народных литератур, почти повсюду и об отыскании для того национальных элементов» [МТ, 1833, ч. 49, с. 121].

Подобно Надеждину, Полевой усматривает в современной литературе «направление к лиризму, роману и драме» [МТ, 1833, ч. 49, с. 121], причем статус лирического Полевой оценивает более высоко, о чем уже говорилось. Однако тут же отмечается и проникновение лиризма в другие литературные роды: «Лиризм сливается в наш век с эпопеею и с драмою» [МТ, 1833, ч. 49, с. 290], что перекликается с мыслью Надеждина о том, что «все поэтические повествования нашего времени проникнуты лирической теплотою чувства...» [Т, 1831, ч. 1, с. 34].

В то же время, проблематизм существования лиризма в современный век, если и не столь отчетливо, как в «Телескопе», все же отмечался и в «Телеграфе»: «... время наше во многом идет наперекор поэзии вообще, а не только поэзии лирической» [МТ, 1832, ч. 44, с. 107].

Результатом взаимопроникновения родов в современную эпоху является роман. Понимание романа как надродового образования, столь характерное для Надеждина, отчетливо выражено в статье Марлинского

о романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем»: «...роман, который есть не что иное, как поэма и драма, лиризм и философия и вся поэзия в тысячах граней своих...» [МТ, 1833, ч. 52, с. 419].

Современный век понимается в «Телескопе» как век исторический, век всеобщего обращения к истории. Эта мысль является общим местом русской критики 30-х годов, разделяется она и «Телеграфом». Так, Марлинский в уже упомянутой выше статье, пишет: «Мы живем в веке историческом; потом в веке историческом по превосходству» [МТ, 1833, ч. 52, с. 405].

В то же время, соотношение исторического материала и критериев художественности, предъявляемых к произведениям на историческую тему, не является однозначным: не всякий исторический материал годен, например, для исторического романа. Полевой затеял по этому вопросу полемику с «Телескопом», однако в сущности их взгляды на этот вопрос схожи: исторический материал разнороден, он может в разной степени удовлетворять условиям разных жанров и родов художественной литературы. Так, в рецензии «Телеграфа» на драму Е. Ф. Розена «Россия и Баторий» за рядом исторических тем отрицается драматическое качество: «не может быть драмы в решительном намерении Донского сразиться с татарами... ни в падении Новгорода при Иоанне III-м и гибели Марфы; ни в освобождении Москвы от поляков в 1612 году и избрании на престол Михаила: все это эпилоги, которые будут бледны без длинного ряда событий, приведших к сим эпилогам» [МТ, 1833, ч. 52, с. 569].

Та же мысль развивается и в рецензии на драму Н. В. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла»: «...из освобождения Москвы Мининым и Пожарским невозможно создать драмы, ибо тут не было драмы в действительности. Роман и драма заключались в событиях до 1612 года, Минин и 1612 год — это гимн, ода, пропетые экспромтом русскою душою в несколько месяцев» [МТ, 1834, ч. 55, с. 499].

Согласно Полевому, кульминационные моменты истории соответствуют лирическим жанрам литературы, ведь лирическая поэзия — «мгновенный пыл, огонь, вихрь» [МТ, 1833, ч. 49, с. 290]; драма и роман соответствуют периодам скрытого развития событий, движения и кульминации, к моментам выхода всех действующих сил на поверхность, обнаружения их в открытом конфликте.

Взгляды «Телескопа» по этому вопросу весьма сходны с высказываниями в «Телеграфе». В истории также различаются моменты «лирического одушевления» и «драматической полноты» [Т, 1832, ч. 10, с. 246]. Неудача «Юрия Милославского» состоит как раз в том, что автором избран момент «лирического одушевления», не соответствующий романной специфике [Т, 1832, ч. 10, с. 246].

Однако скепсис Надеждина в отношении русской истории допетровского периода, правда, не вполне, последовательный, «Телеграф» не разделяет. Некритическое отношение к русской истории в «Московском телеграфе» стало предметом полемической статьи, присланной из Твери анонимным корреспондентом «Молвы» [М, 1833, № 64] (возможно, И. И. Лажечников?).

Обратимся к сопоставлению взглядов журналов по вопросам русской литературы. Подобно Надеждину, Полевой разрабатывает свою периоди-

зацию русской литературы, вполне сопоставимую с Надеждинской. Доломоносовский период Полевой называет «схоластическим» [МТ, 1832, ч. 47, с. 358], Надеждин — «славяно-греко-латинским» [Т, 1836, ч. 31, с. 53]. Связь с этим мертвым, чисто подражательным периодом, когда ни о какой народности в литературе не могло быть и речи, и для Полевого, и для Надеждина порвана окончательно. Роль Ломоносова в развитии русской литературы Полевым и Надеждиным трактована по-разному: для Полевого Ломоносов начинает новый период, для Надеждина — продолжает старый. Однако Надеждин оговаривает, что уже во времена Ломоносова явились писатели, пытавшиеся перенести на русскую почву достижения французской словесности (В.К. Тредиаковский, А.Д. Кантемир, А.П. Сумароков); таким образом, эпоха Ломоносова, по Надеждину, — начало французского влияния на русскую литературу [Т, 1836, ч. 31, с. 55]. Если вспомнить, что Полевой ломоносовский период называет «латинско-французским», то становится ясно, что понимание этого периода у Надеждина и Полевого сходно. Карамзин и по Полевому, и по Надеждину знаменует начало чисто французской эпохи в русской литературе, причем оба журналиста сходятся в том, что главным завоеванием этого периода был литературный язык, разница опять же в акцентах: по Полевому, «от этого периода ничего не осталось для нас, кроме языка» [МТ, 1832, ч. 47, с. 365], то есть заслуга расценена как чисто отрицательное достоинство; по Надеждину же — завоевание литературного языка — великое достижение, в котором вся карамзинская эпоха сполна находит свой *raison d'être*.

Современная же эпоха, именуется ли она «романтической» («Телеграф») или «эпохой действительности» («Телескоп»), охарактеризована в обоих журналах как эпоха поворота к созданию самобытных, национальных литератур.

В трактовке современной русской литературы в обоих журналах тоже немало общего. Так, постоянно говорится в них о «младенческом» состоянии русского общества и литературы. «Телеграф» пишет о «младенчестве воображении народа» [МТ, 1831, ч. 38, с. 541]; вполне в духе «Телескопа» отмечает незрелость русского просвещения: «Мы еще не достигли возраста зрелого, и несмотря на искусственную нашу роль возмужалого человека, остаемся пока детьми» [МТ, 1833, ч. 49, с. 154].

Одной из излюбленных идей Надеждина была концепция «поэзии жизни» как основания поэзии собственно литературной. Поэзия жизни — высшая по отношению к литературе форма эстетического, однако она же — необходимая предпосылка поэзии литературной. Этой-то «поэзии жизни» Надеждин в русской действительности не находит.

Аналогичные суждения, предвосхищающие надеждинское «Письмо в Киев», находим у Полевого: «... в нашей общественной, нынешней жизни хотим находить Поэзию! Нет! на таком основании нельзя создать храма поэзии... <...> Нам еще надобно жить, жить своею жизнью, ибо опыты отцов и братьев не помогут нам... <...> Дайте сначала погореть и затихнуть нашим страстям» [МТ, 1832, ч. 44, с. 112].

Итак, требование народности и самобытности и «Телескопом», и «Телеграфом» адресуются к будущему; пока же русская литература представляет собой «пустырь». Метафору «пустыря», «пустыни», часто используемую

в «Телескопе», встречаем и в «Телеграфе». В нем, например, говорится о «неизмеримых пустырях» русской словесности [МТ, 1831, ч. 37, с. 60], о «пустыне», которая «у нас не на одной гряде комедии, а во всем огороде, если не в цветнике литературы» [МТ, 1833, ч. 49, с. 154].

Основной упрек, предъявляемый в адрес русской литературы и «Телескопом», и «Телеграфом», — упрек в подражательности. Критика «Телеграфа» не пользуется термином «европеизм», однако суть дела та же: «Литература новая начала создаваться по образцу нерусскому, чуждому» [МТ, 1832, ч. 46, с. 536]; «Разве не было целых литератур, гибнувших от подражания чуждому? Разве не перед нами латинцы и французы?» [МТ, 1831, ч. 42, с. 320].

Различие позиций здесь состоит в том, что если для «Телеграфа» подражательность — заведомо ложный путь, то для «Телескопа» «европеизм» или «центробежное направление» в развитии словесности — необходимый этап в развитии любой литературы.

Характерное для критических оценок поэзии в «Телескопе» противопоставление «мысли» и «гладкости» тона имеет аналогию в критике «Телеграфа». Среди требований, предъявляемых к поэзии, «мысль» занимает первое место: «Телеграф» пишет о «глубине мыслей» в «Пире во время чумы», в «Моцарте и Сальери» отмечается значительность «основной мысли» [МТ, 1832, ч. 43, с. 116]. С другой стороны, типичное для «Телескопа» сравнение «гладкой» поэтической продукции Петербурга с паркетом [Т, 1833, ч. 14, с. 95] восходит к «Новому живописцу общества и литературы», где о стихах пародируемых им поэтов Полевой пишет: «Они, как пол лощеный, гладки: на мысли не споткнешься в них!» [11, с. 181].

Сходство позиций обнаруживается и в некоторых конкретных вопросах журнальной тактики, ориентации журналов в социальных и литературных группировках эпохи. Характерная для «Телескопа» демократическая установка, его антиаристократические выпады поддерживаются «Телеграфом», достигая в нем порой еще большей резкости. Так, негативная оценка «Пестрых сказок» В. Ф. Одоевского, писателя, очень высоко ценимого в «Телескопе», основана в «Телеграфе» на той самой антиаристократической установке, которая в других случаях и в «Телескопе» часто давала себя знать: «Предоставьте таким простолудинам, как Гофман, Жан-Жак, Жан-Поль, Жанен говорить душе и сердцу: таким людям душины и страшны гостиные, и потому-то, может быть, они довольствуются природою и человечеством» [МТ, 1833, ч. 50, с. 582].

В этой же связи делается понятным тот факт, что оценки обоих журналов, в целом находящиеся в дополнительном распределении, совпадают, как правило, когда дело касается писателей пушкинского круга: так, оба журнала единодушны в негативной оценке поэзии Вяземского [МТ, 1831, ч. 37, с. 542], «Наложницы» Баратынского [МТ, 1831, ч. 37, с. 236–241].

Немало точек соприкосновения в оценке французских «неистовых», хотя позиция «Телеграфа», как уже отмечалось, здесь сложнее. Однако «поэтика ужасного» и в «Телеграфе» находит негативную оценку. Так, о сказках Бальзака журнал пишет: «Ужасы в “Темных сказках” доведены насильно до отвратительного; странности до совершенного излишества» [МТ, 1832, ч. 47, с. 399–400].

Солидарен «Телеграф» с «Телескопом» и в отношении О. И. Сенковского, хотя критики «Библиотеки для чтения» «Телеграф» дать не успел. Однако Полевой в значительной степени предвосхитил основную идею критики сочинений барона Брамбеуса в «Телескопе»: установление тождества между Брамбеусом и французскими «неистовыми». А. В. Никитенко рассказывает в своем дневнике о разговоре Сенковского и Полевого 25 февраля 1834 года, в ходе которого Полевой обвинил первого в подражании «неистовым» [141, с. 138]; сопоставление Сенковского с Жаненом, столь характерное для «Телескопа», находим и в самом «Телеграфе»: «...у нас, вместо Жанена, явился какой-то барон Брамбеус, с тяжелым остроумием, которое можно продавать на вес!» [МТ, 1833, ч. 50, с. 99].

Здесь уже находим попытку связать появление «барона» с началом торговой эры русской литературы. Борьбу с торговым направлением предстояло вести «Телескопу», однако «Телеграф» предвосхитил и эту тему, что видно, например, из статьи А. А. Марлинского «Клятва при гробе господнем»: «На святой Руси по сочинителей не клич кликать: стоит крикнуть да денежкой брякнуть, так набезит, наползет их полторы тьмы с потемками» [МТ, 1833, ч. 52, с. 400].

Подводя итоги сопоставления литературно-критических позиций «Телескопа» и «Телеграфа», нужно отметить почти парадоксальную ситуацию: в журнальной полемике 1830-х годов оба журнала выступали как крайние антагонисты, в то время как между позициями обоих существует, как мы показали, несомненное, принципиальное родство. Объяснение этого парадокса лежит в самой специфике журнальной полемики этой эпохи: во-первых, она касается лишь узкого набора тем, во-вторых, полемика в значительной степени состоит не в столкновении взглядов и суждений по тем или иным серьезным вопросам, а в выстраивании условно-полемического образа антагониста на основании переистолкования его высказываний.

Полемика «Телескопа» с «Библиотекой для чтения», протекавшая в более поздний период (1834–1836), сохраняя многие черты прежнего полемического стиля, в то же время свидетельствует об эволюции приемов полемики и коренном изменении самой ее сущности. Чужое высказывание все реже берется как материал для переосмысления, приводящего к созданию условно-полемического образа антагониста; оно все чаще фигурирует как диалогически значимое, весомое слово, вызывающее серьезную ответную реакцию (например, полемика о языке художественной литературы).

Очень показательно, что с начала 1834 года сами «Телескоп» и «Молва» пишут о начале нового периода в журнальной полемике, основанного на принципе более серьезного отношения к предмету разногласий. «Полемический период нашей литературы, который был столь благоприятен для бранчливых критик, уже миновался», — пишет «Молва» [М, 1834, № 9, с. 133]. Однако в полемике «Телескопа» и «Библиотеки для чтения» продолжают встречаться и некоторые старые приемы: переключение литературных проблем в план этического осмысления, выстраивание условно-полемического образа антагониста с этическим оттенком и т. д.

Позиция «Телескопа» по отношению к издателю «Библиотеки для чтения», О. И. Сенковскому, определилась еще до начала издания «Библио-

теки». В рецензии на «Новоселье» имя Сенковского, автора восточной повести «Антар», упоминается еще вполне сочувственно [Т, 1833, ч. 14, с. 104], однако здесь же дана довольно суровая оценка повестей барона Брамбеуса (видимо, Надеждин пока еще не отождествлял его с Сенковским), и главное, намечена едва ли не основная тема будущих выпадов против издателя «Библиотеки»: сближение барона с французскими «неистовыми». «Незнакомка» отзывается жаненовским «Асмодеем», «Большой выход у Сатаны» напоминает «Чертову комедию» Бальзака [МН, 1833, ч. 14, с. 108]. Позднее «Московский наблюдатель» подхватит эти наблюдения Надеждина и детально сопоставит «Большой выход» и «Дьявольскую комедию» Бальзака [МН, 1835, ч. 2, кн. 7, 8].

В том же 1833 году в рецензии Делибюрадера (Д. Ознобишина) на повесть Ф. Эрмана «Красавица замка» уже задаются некоторые черты «этического портрета» Сенковского, позднее столь подробно развернутого в «Телескопе»; Ознобишин пишет о «нашей безличной словесности», «по которой неустрашимо разгуливает глубокомысленный красноречивый Брамбеус» [Т, 1833, ч. 18, с. 92]. Выпад Ознобишина свидетельствует о том, что к началу издания «Библиотеки» общая линия отношения «Телескопа» к Сенковскому уже сложилась.

Полемика «Телескопа» и «Библиотеки» имела в основе своей не только антагонизм журнальных позиций издателей, но и принципиальные расхождения по вопросам эстетическим и литературным. Остановимся на этих расхождениях.

Критику 1830-х годов чрезвычайно занимал вопрос о соотношении закона и произвола в искусстве. Точка зрения, занятая по этому вопросу «Библиотекой», резко расходилась со взглядами московских журналов. Критика «Библиотеки» отрицала существование каких-либо законов в искусстве: «...произведения словесности не могут подлежать никаким определенным правилам, потому что воображение человеческое и его творческая сила беспредельны...» [БдЧ, 1834, т. 3, № 4; Русская словесность, с. 37].

Но именно категория воображения, составляющего для критики «Библиотеки» непреложную ценность, с точки зрения Надеждина проблематична и двусмысленна: произвол воображения ведет к «анархии вкуса», ниспровергающей все принципы прекрасного. Не случайно слово «воображение» в негативном применении нередко фигурирует в критических текстах «Телескопа», направленных против Сенковского. Так, барон, по мнению Надеждина, «распял на дыбе своего воображения нашу русскую действительность» [Т, 1834, ч. 21, с. 325–326].

Отличие классицизма от романтизма, по мнению Сенковского, состоит именно в том, что романтизм не предписывает «произвольные и стеснительные правила воображению» [БдЧ, 1834, т. 3, № 4]. Для Надеждина романтизм тоже отождествляется с господством гения или «анархического своеволия» [Т, 1831, ч. 3, с. 138–139], но задачу искусства он видит не в освобождении искусства от законов, а в «сдружении» «вкуса» (классицизм) и «гения» (романтизм).

Принципиально разошлись взгляды журналов по вопросу об использовании в литературе народных преданий, о соотношении фольклора и литературы. Во-первых, совершенно чужда «Библиотеке» нашедшая

выражение в «Телескопе» тенденция ставить народную поэзию выше всякой ее литературной интерпретации и тем самым противопоставлять фольклор профессиональной литературе как «естественное» «деланному». «Библиотека» высказывается по этому вопросу недвусмысленно: «Тот, кто списывает народное предание для повести, должен еще придать ему смысл: тогда только оно сделается произведением изящным» [БдЧ, 1835, т. 9, № 4; Литературная летопись, с. 33–34]. Во-вторых, «Библиотека» вообще весьма часто реагирует на попытки обращения литераторов к фольклору негативно: так, в рецензии на сказку «Кривой бес» рецензент «Библиотеки» досадует, что литераторы кинулись «толпою на самый легкий способ производить книжки, пересказывая стихами то, что кто слышал от своей нянюшки или от дядьки своего братца <...> Сказки уже всем надоели. <...> Что это за литература?» [БдЧ, 1835, т. 11, № 7; Литературная летопись, с. 2].

Естественно, что для «Телескопа», видевшего в народных преданиях средство обновления литературы, обращения ее к самобытному началу, такое отношение к фольклору неприемлемо.

Несколько важных вопросов современной литературы стали предметом скрытой полемики «Телескопа» и «Библиотеки для чтения». Реплика без указания адресата становится едва ли не основным средством полемики этих журналов. Как известно, «Библиотека» заявила о полном отказе от какой-либо журнальной полемики: «...“Библиотека для чтения” никогда не говорит ни об одном из русских журналов в особенности, если не имеет случая или повода сказать об нем чего-нибудь лестного...» [БдЧ, 1836, т. 15, № 3–4; Разные известия, с. 68]. Однако слишком буквально это заявление понимать не следует: в «Библиотеке» немало скрытых реплик и реплик без указания адресата, среди которых есть реплики и на высказывания «Телескопа». Так, в рецензии на «Мазепу» Булгарина читаем: «...У нас нет литературы!.. И это говорят русские русским же? Это говорят в глаза народу, у которого были Ломоносов, Державин, Озеров, Крюковский, Фонвизин, Карамзин и Грибоедов, — у которого теперь есть Крылов, Жуковский, Пушкин, Марлинский, Булгарин, Загоскин, не считая других по двадцати пяти уважительным причинам?» [БдЧ, 1834, т. 2, № 2; Критика, с. 2]. Этот полемический выпад, несомненно, имеет своим адресатом многочисленные высказывания «Телескопа», ставившие под сомнение самое существование русской литературы. Реплика «Библиотеки» выдержана вполне в духе прежней полемической манеры «Телескопа»: чужое высказывание в ней не опровергается, но превращается путем переакцентуации в условно-полемический образ антагониста с негативным этическим оттенком.

Совершенно откровенный характер имеет реплика на статью Надеждина «Письмо в Киев», помещенная в № 5 за 1835 год. Здесь, в рецензии на стихотворения Баратынского, читаем: «Куда девалась наша поэзия?.. Вот прекрасный вопрос! Да вся она лежит в книжных лавках и на полках. Помилуйте, разве вам еще не довольно стихов? <...> Мы оборотим вопрос и скажем: — отчего так мало читают поэмы? куда девались наши стихотворные читатели? <...> Они-то, вероятно, и гуляют по биржам, да покупают акции да облигации. И если мы никогда не хо-

дим на биржу, то единственно из опасения повстречаться там с многими из тех, которые спрашивают, куда девалась поэзия» [БдЧ, 1835, т. 10, № 5; Критика, с. 1]. Перед нами — комментарий на чужое высказывание, возвращающий это высказывание на автора, превращающий его в этический портрет автора. Начинает Сенковский с точного цитирования вопроса, поставленного Надеждиным в заголовке своей статьи: «Куда девалась наша поэзия?» [Т, 1835, ч. 25, с. 149]. Весь дальнейший ход реплики Сенковского — движение от высказывания к его автору, вернее, к тут же, сиюминутно творимому условно-полюемическому образу этого автора.

Зато развернувшаяся между «Телескопом» и «Библиотекой» полемика об историческом романе, ограниченная, правда, всего лишь двумя-тремя репликами, имеет несомненно принципиальный характер. Как известно, Сенковский считал жанр исторического романа эстетически несостоятельным: «Исторический роман, по-моему, есть побочный сынок без роду без племени, плод соблазнительного прелюбодеяния истории с воображением. <...> Изящное унижается в нем до мучительной и бесполезной мистификации, искусство превращается в ремесло починщика, штукатурка или перестройщика» [БдЧ, 1834, т. 2, № 2; Критика, с. 15–16]. Соответственно этому утверждению строится и оценка исторических романов в «Библиотеке»: им отказывается в историзме, Сенковский предлагает элиминировать из них историю, вывести ее, так сказать, за скобки художественного замысла. В рецензии на «Аскольдову могилу» Загоскина эта мысль проводится в свойственном Сенковскому ироническом тоне: «...Мы, простые чтецы, находим прекрасными и анахронизмы, когда они введены в рассказ так мило, как в “Аскольдовой могиле”. Мы даже в состоянии прослезиться при совершенно анахронизме: пусть же ученые попробуют испытать от него подобное удовольствие!» [БдЧ, т. 1, № 1; Литературная летопись, с. 45]. В рецензии на «Ледяной дом» та же мысль высказана уже вполне серьезно: «...если в историческом романе хотите вы исторической верности характеров, то читайте его не как роман исторический, а просто как приятную книгу» [БдЧ, 1835, т. 12, № 9; Критика, с. 34].

Разумеется, такой подход для Надеждина неприемлем. Сенковский рассматривает исторический роман исходя из абстрактно-эстетических мерок, видя в историческом задании такую же навязанную, чуждую художественному статусу произведения задачу, как, например, нравоучение. Надеждин же в «историзации» жанра романа видит требование века, «исторического по преимуществу», требование, которое само трансформирует понятие художественного, эстетического согласно задачам новой эпохи; представление о некоей абстрактной, извечно заданной идее эстетического Надеждину чуждо. Понятно, что Надеждин сразу живо откликнулся на выпад Сенковского в адрес исторического романа. Статья Г. Плянша «Письмо к Виктору Гюго», в которой исторический материал объявлен главной сферой эстетической деятельности в современный век, снабжается редакторским примечанием: «Густав Плянш, конечно отказался бы от сей ужасной ереси, когда б прочел в одном из наших журналов, что соединение “истории с воображением” есть “соблазнительное прелюбодеяние”» [Т, 1834, ч. 20, с. 460].

Другой темой полемики «Библиотеки» и «Телескопа» был вопрос о языке художественной литературы. Согласно Сенковскому, язык литературы должен быть равен языку разговорному; он должен «допускать всю разнообразность слога и оборотов разговора, всю, так сказать, изустность беседы» [БдЧ, 1834, т. 3, № 5; Русская словесность, с. 37].

Этот тезис Сенковского всегда вызывал в «Телескопе» очень острую негативную реакцию. В репликах «Телескопа» по этому вопросу постоянно чувствуется, что проблема имела для Надеждина не только чисто языковой аспект, но и некое моральное приложение. Надеждин постоянно уводит разговор от стилистики к морали, навязывая антагонисту непривлекательный этический образ. Характерны переходы в статье «Здравый смысл и барон Брамбеус»: «Главный и существенный секрет Брамбеуса состоит в бесстрашной, неограниченной смелости... языка!.. <...> Мы разумеем здесь смелость не риторическую, а моральную: смелость говорить и писать все, что ни приходит в голову» [Т, 1834, ч. 21, с. 260]. Переход от стилистики к этике бросается в глаза и в таком пассаже: «Нет! г. Барон! Вы простили уже слишком далеко вашу смелость!.. Мы обвиняем вас пред судилищем критики строгой, неумолимой: обвиняем в уголовном преступлении против нашей литературы, в оскорблении величества нашего благородного, чистого, девственного языка!» [Т, 1834, ч. 21, с. 235–236]. Даже в статье «Европеизм и народность, в отношении к русской словесности», где тезис Сенковского рассмотрен наиболее подробно (ему отказано в правоте по причине «неустановленности» нашего разговорного языка — [Т, 1836, ч. 31, с. 224]), полемика по вопросу о стиле выводит в конце концов на этический портрет Сенковского, в котором автор видит «умышленного развратителя нашего языка, отнимающего у него единственное достоинство, которое он имеет еще в печати — благородство и целомудренную скромность!» [Т, 1836, ч. 31, с. 225–226].

Полемика «Телескопа» с «Библиотекой для чтения» затронула ряд важных литературных вопросов, однако и старый, опробованный уже в полемике с «Московским телеграфом», прием: построение условно-poleмического образа антагониста — занимал в ней далеко не последнее место. Работа Надеждина в этом направлении вызывала серьезное беспокойство литераторов из окружения Сенковского. Так, Н. И. Греч, под впечатлением статьи «Здравый смысл и барон Брамбеус», 7 июня 1834 года писал Загоскину: «Сделай одолжение, скажи, что делает ваш Надеждин! Или он вовсе не дорожит репутацией честного человека и благородного литератора? Что значат его доносы на Брамбеуса?» [38].

«Доносы на Брамбеуса» были не чем иным, как применением типичного для poleмического стиля «Телескопа» приема: языковая смелость превращалась в смелость «моральную» [Т, 1834, ч. 21, с. 260], своеволие воображения — в оскорбление «святости нравственного чувства» [Т, 1834, ч. 21, с. 327], унижение «человеческого достоинства» [Т, 1835, ч. 26, с. 427]. Так выстраивается на страницах «Телескопа» условно-poleмический образ Сенковского: своего рода мелкого мефистофеля, чернящего все высокое и прекрасное, единственным законом себе ставящего собственный произвол и прихоть, не имеющего иного идеала, кроме денег. В этой критике было много верного: в лице Сенковского «Телескоп» обличал торговое

направление в русской литературе, коммерческую установку на провинциального читателя, рабское подражание французским «неистовым», объясняющееся опять-таки коммерческими соображениями.

Сенковский в долгу не оставался. Хотя прямых выпадов против «Телескопа» на страницах «Библиотеки» почти нет, здесь тоже выстраивается своеобразный этический портрет Надеждина: велеречивого семинариста, в сочинениях которого дышат «педантизм и безвкусице» [БдЧ, 1836, т. 15, № 3–4; Литературная летопись, с. 8], склочного журналиста, который «сердится и бранится, как школьник» [БдЧ, 1836, т. 17, № 8; Литературная летопись, с. 44].

Однако созданный «Библиотекой» условно-полюемический образ Надеждина оказался не так значителен, как образ, построенный в другом журнале-антагонисте — «Московском наблюдателе». В резкой реакции последнего на «Телескоп» как бы сконцентрировалось все то разочарование московских литераторов в «Телескопе», которое накапливалось в последние три года его издания.

Нужно отметить, что сначала «Московский наблюдатель» не ставил своей задачей целенаправленную полемику с «Телескопом»: главный удар направлялся против «Библиотеки для чтения». О «Телескопе» редактор «Наблюдателя» Андросов в феврале 1836 года, то есть после публикации «Европеизма и народности, в отношении к русской словесности» и ряда резких выпадов Белинского в адрес «Наблюдателя», пишет все же довольно миролюбиво: «С Телескопом мы пока что в отношениях приятных, хотя, как я вижу, Николай Иванович весьма сетует на начало Наблюдателя» [31, л. 44].

С другой стороны, отзыв о первом номере «Наблюдателя» в письме С. Т. Аксакова Надеждину тоже достаточно миролюбив: «Наружность европейская и статьи почти все хорошие, но в таком количестве и качестве нет никакой возможности продолжать журнал» [23, л. 2].

Полемика журналов разгорелась постепенно, так сказать, слово за слово, и инициатором ее со стороны «Телескопа» был не Надеждин, а Белинский и члены кружка Станкевича. Первый выпад в «Московском наблюдателе» против «Телескопа», относящийся к апрелю 1835 года, скрыт за высокомерной похвалой в адрес «Литературных мечтаний»: «...у нас нет еще словесности! На этот текст мы недавно читали в одном московском журнале статью одушевленную огнем и свежеею мыслию, которую приятно было встретить, особенно после долгой отвычки от мыслящего чтения в журналах. Вывод показался нам резким софизмом; но многие черты и частные обрисовки в этой статье обнаруживают мнение самобытное» [МН, 1835, ч. 1, кн. 3, с. 494].

Тон «похвалы» Шевырева, конечно, не мог понравиться Белинскому. В кружке Станкевича и Белинского возникает план оппозиции. «Шевырев обманул наши ожидания: он педант», — пишет Станкевич Неверову 1 июня 1835 года [183, с. 321]. Раздражение было вызвано, конечно, не только отзывом о «Литературных мечтаниях», но и рядом высказываний Шевырева; отрицанием возможности романа в России [МН, 1835, ч. 1, кн. 1–2, с. 16], советом Гоголю обратиться к изображению жизни светского общества [МН, 1835, ч. 1, кн. 2, с. 402–403].

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский впервые резко полемизирует с высказываниями о Гоголе Шевырева, затем высмеивает идею просодической реформы [Заметка «Просодическая реформа»: Т, 1835, ч. 27, с. 145–146]. В статье «Жан-Поль Рихтер» объектом иронии становится помещенная в «Наблюдателе» статья М. Н. Лихонина «Вельтман и его сочинения» [МН, 1836, ч. 7, кн. 5–6]: мнение «одного “светского” журнала» (т.е. «Наблюдателя»?) о Вельтмане как русском Жан-Поле объявлено абсурдным, а за самим «светским» журналом отрицается способность вообще понять Жан-Поля, «потому что немецкий Жан-Поль решительно недоступен ни для чего “светского”» [Т, 1835, ч. 29, с. 347]. Социальный подтекст этого выпада прочитывается очень ясно: нельзя не вспомнить здесь уже цитировавшийся текст «Московского телеграфа», где «простолюдины» Гофман, Жан-Поль, Руссо противопоставлялись их титулованным эпигонам, в ряд которых был поставлен и В. Ф. Одоевский [МТ, 1833, ч. 50, с. 582].

Вернувшись из заграничной поездки, Надеждин сразу включается в полемику на стороне Белинского. Н. Ильин в своей неопубликованной монографии «Жизнь Н. Ф. Павлова» отметил, что печально знаменитый пассаж в «Европеизме и народности» о русском кулаке является скрытой репликой на статью Павлова об опере «Аскольдова могила», где Павлов возмущается примитивным пониманием народности как «кулака» [47, гл. 9, л. 81 об. – 84]. Правильно понять выступление Надеждина можно лишь в контексте этой полемики: перед нами не шовинистическая апология «русского кулака», но своего рода манифестация демократизма, анти-светской направленности.

Центральным пунктом расхождения «Телескопа» и «Московского наблюдателя» становится проблема закона в искусстве. Оба журнала встали против анархии вкуса, против «жалкого безначалия нашей словесности». Однако «Наблюдатель» закон искусства видит не в принципах естественности, народности и т.п., но проецирует в сферу искусства принципы светского общежития. Показательна для понимания этой позиции оценка Шевыревым романа Эджворт «Елена»: «...читая этот роман, я, казалось, жил в лучшем обществе, где и мысли и чувства мои становились благороднее...» [МН, 1836, ч. 6, с. 85].

Характерное для «Телескопа» противопоставление «светскости» и «демократизма» в применении к искусству совпадает с оппозицией «естественности» и «деланности», «изысканности» («Чувство должно выражаться просто» — любимая мысль Станкевича). Отсюда — и полемика с Шевыревым о поэзии Бенедиктова и Пушкина, отсюда и противопоставление «чувства» и «вкуса» в статье Белинского «О критике и литературных мнениях Московского Наблюдателя» [Т, 1836, ч. 32, с. 362]. «Чувство» — это поэзия пушкинской школы, переоценку которой «Телескоп» осуществляет в период полемики с «Наблюдателем» (она теперь воплощает простоту, «гармоническую точность»), пропагандируемые «Телескопом» Кольцов, Гоголь, Мочалов. Понятие «вкуса» объединяет все эстетически-ложное: игру Каратыгина, поэзию Бенедиктова, французскую литературу XVIII века, все, что живет, как пишет Надеждин в «Европеизме и народности», «по старому кодексу французского клас-

сического вкуса» [Т, 1836, ч. 31, с. 215]. Напомним, что уже в 1831 году Надеждин выводил понятие классицизма из идеи «вкуса», противопоставляя ее соответствующей романтизму идее «гения» [Т, 1831, ч. 3, с. 138–139], но тогда классический «вкус» еще не получил столь резко отрицательной оценки.

Разграничивая эстетические царства «вкуса» и «чувства», Белинский проводит тем самым принципиальную границу между критическими позициями «Телескопа» и «Московского наблюдателя». Однако в упомянутой статье Белинского рассмотрен и ряд других вопросов, по которым взгляды журналов также расходятся: среди них вопрос о роли критики в становлении русской литературы (Белинский опровергает мысль Шевырева о том, что развитие литературы возможно лишь при наличии зрелой критики), о торговом направлении литературы (Белинский считает, что «талант не убивают деньги» [Т, 1836, ч. 32, с. 131]). «Впечатления Парижа» Надеждина, помещенные в той же части «Телескопа», служат фактическим дополнением статьи Белинского: в них есть несомненный полемический план. Надеждин приходит к выводу, что соображение Шевырева о материальном преуспевании современных литераторов — сильное преувеличение: «В Париже играют теперь “Чаттертона” Альфреда де Виньи; и эта грустная картина поэта не признанного, отвергнутого, убитого обществом, нисколько не кажется преувеличением, гиперболой: она находит подтверждение в свежих современных фактах» [Т, 1836, ч. 32, с. 115].

Представляется, что и демократ Надеждин, и аристократ Шевырев верно уловили два тревожных социальных симптома, внешне противоположных, но на самом деле отражающих две стороны одного к того же процесса: социального расслоения писательской среды. Высказывания обоих журналов, взаимно полемически направленные, по сути дела, просто дополняют друг друга.

Развернувшаяся в последние месяцы существования «Телескопа» полемика вокруг «Истории поэзии» Шевырева, казалось бы, затрагивала далекие от русской литературы вопросы. Однако именно здесь обнажилась самая принципиальная линия расхождения журналов, проявилась негативная реакция «Наблюдателя» на самый способ критического мышления Надеждина. «Наблюдатель» восстает против «немецкого» стиля мышления: «Пора освободиться нам от влияния германской умозрительности и смотреть на предметы своими очами» [МН, 1836, ч. 7, № 6, с. 284]. «Синтетические умозрения» и «логические построения» должны, по мнению Шевырева, уступить место «ясному и подробному анализу» [Там же]. Однако именно «анализ» для Надеждина понятие одиозное: он ассоциируется с анатомированием действительности; издержки психологического анализа приводят неистовую словесность к чудовищной клевете на жизнь, верное же постижение жизни возможно лишь в свете синтеза, «панорамного» охвата действительности. Вполне понятно, что выпады Шевырева Надеждин воспринял как покушение на мышление как таковое: «Главное, основное направление книги г. Шевырева, проникнутой каким-то странным предубеждением против мыслительности, требовало, по моему мнению, изобличения...» [Т, 1836, ч. 33, с. 394].

Рассыпанные по номерам «Наблюдателя» 1836 года выпады против немецкой культуры и вообще немецкого стиля мысли, другой стороной несомненно направлены против «германофильского» «Телескопа». Так, в заметке «Логическое построение петербургской и московской поэзии, изобретенное одним немецким ученым», читаем: «Вот так-то иной туманный немец готов построить философию, историю, поэзию какого-нибудь народа, который не столько нам известен как мы сами, а мы готовы верить ему на слово! Дайте ему поэзию — он вам построит жизнь народа; дайте ему жизнь народа — построит поэзию — и выйдет из этого и созерцательная московская эпопея, и идиллия, и стремительная лирика Петербурга» [МН, 1836, ч. 7, № 6, с. 315].

В облике «немецкого ученого» несомненно прочитывается образ Надеждина; особенно если учесть, что противоположность литератур Москвы и Петербурга была любимой темой «Телескопа». Этой же теме «Наблюдатель» посвятил особую статью, где утверждалось, что «нет у нас ни московской, ни петербургской литературы, но есть одна литература русская» [МН, ч. 6, № 1, с. 187].

Здесь мы подходим к вопросу об условно-полемическом образе Надеждина, созданном в «Наблюдателе». В данном случае полемический образ выстраивался лишь с одной стороны: Надеждин лишь однажды намекнул на «характер официальности», которым «облечена» «История поэзии»; даже характеристика «светский» не перерастает в «этический образ» Шевырева, оставаясь «чисто литературной категорией». Иначе обстоит дело с «Наблюдателем»: здесь вся, например, статья Н. Ф. Павлова «Издатель Телескопа на аустерлицком мосту» [Атрибутирована Ильиным: 42, гл. 9, ч. 84–84 об.] построена на развертывании этического образа Надеждина из одного единственного его высказывания. Надеждин превращен в выскочку, невежду, скрывающего за эффектно преподнесенными экзотическими сведениями отсутствие подлинной эрудиции. Но самый ощутительный удар нанесен в том месте, где Павлов пишет о форме, в «которую отливались его (Надеждина. — А.М.) литературные решения» — «мудрой форме двойственности, где жесткость истины перерабатывалась в химическом процессе с мягкостью человеколюбия...» [МН, 1836, ч. 7, № 6, с. 310]. Нужно напомнить, что упрек в двуличии впервые был предъявлен Павловым Надеждину еще в 1833 году, в статье «Письмо к г. П.Щ.», которой Павлов принял участие в полемике об игре Каратыгиных. Здесь Павлов, обвиняя Надеждина в недостатке «чистосердечия, приличного истине и крепкому, непоколебимому убеждению» [М, 1833, № 55, с. 217], в сущности начал построение того образа издателя «Телескопа», который затем развивается в «Московском наблюдателе».

Поднятую Павловым тему подхватывает и Шевырев в последней своей реплике в полемике об «Истории поэзии»: «Что же касается до мнения г. Надеждина, что народы могут поклоняться небу, солнцу, луне, звездам, огню, ветрам, и не быть еще многобожниками, то оно принадлежит к числу утонченных доказательств той диалектики, в которой особенно искушен мой противник, сознавший сам в 1-м № “Телескопа” (стран. 7 и 8), что раз ему, в одно и то же время случилось доказывать бытие и небытие

одного важного предмета. Так как я в подобных диалектических прениях не упражнялся, то совершенно уступаю ему в этом...» [МН, 1836, ч. 7, кн. 7, с. 403].

Речь идет о том месте «Европеизма и народности», где Надеждин рассказывает о своем диалектическом упражнении в доказательстве существования и несуществования души [Т, 1836, ч. 31, с. 11–12].

У Надеждина этот рассказ подан, разумеется, как шутка; Шевырев же превращает его во вполне серьезный «этический образ» антагониста: Надеждин предстает перед читателем в облики лукавого софиста, умеющего путем игры понятиями выкрутиться из столкновения литературных партий и угодить «и нашим и вашим». Мы узнаем здесь Надеждина дневника Погодина, Надеждина, который «играет очень двусмысленную роль» [81, л. 80], который «противен своими оптическими возражениями» [81, л. 130 об.]. Этот житейский образ Надеждина-«плута» был популярен в круге авторов «Наблюдателя» и несправедливо проецировался на литературные вопросы. Однако именно этот созданный в журнальной полемике «этический образ» Надеждина оказался настолько живуч, что определил целую линию в изучении критического наследия Надеждина, наиболее полно представленную комментариями С. А. Венгерова к сочинениям Белинского, где Надеждин фигурирует в роли мелкого мефистофеля, беспринципного и расчетливого.

В «Московском наблюдателе» высказывались и общие с «Телескопом» положения, правда, весьма отвлеченного характера. Присутствует в нем мысль о «младенческом» состоянии общественного сознания в России, которое имеет свои преимущества: «У нас в литературе нет еще вековой опытности, но, слава богу, нет и разочарования» [МН, 1835, ч. 1, кн. 1–2, с. 16]. В «Наблюдателе» была высказана мысль о «подражательности» как важной фазе развития литературы, что перекликается с идеей «центробежного периода»: «Литературы позднейшего развития начинают всегда с подражаний» [МН, 1835, ч. 1, кн. 3, с. 496]. Правда, сходство далеко не полно: для Надеждина всякая литература проходит стадию подражания, у Шевырева этого вывода нет. Повторяет «Наблюдатель» и общее место о том, что «литература есть выражение общества» [МН, 1835, ч. 4, кн. 15, с. 422].

Развитие русского национального характера, русской «самобытности» и народности «Наблюдатель» связывает с эпохой самозванцев [МН, 1835, ч. 1, кн. 1–2, с. 109–110]. Надеждин — с эпохой Петра. Это расхождение предметом полемики не стало.

Наш обзор журнальной полемики, которую вел «Телескоп» с тремя наиболее значительными журналами эпохи, показал, что одних полемических текстов для правильного понимания соотношения позиций журналов мало. Poleмика ведется по узкому ряду порой весьма частных тем; зато общность идей, достигающая порой принципиальной значимости (как в случае «Телеграфа» и «Телескопа»), может просто обходиться стороной, замалчиваться. Журналы-антагонисты при внимательном изучении могут оказаться журналами-единомышленниками. И наоборот, принципиальные расхождения могут в полемике обходиться стороной, не включаясь в круг полемических тем.

В самих полемических приемах «Телескопа» мы наблюдаем явную эволюцию. «Ранняя» полемика с «Телеграфом» в основном построена на переакцентуации чужих высказываний и на выстраивании условно-полемического образа антагониста — серьезные вопросы затрагиваются гораздо меньше. В полемике с «Наблюдателем» налицо как раз большая зрелость «Телескопа» по сравнению с антагонистом: «Телескоп» предлагает антагонисту обмен мнениями, исключая искажение чужого слова в целях построения условно-полемического образа, «Наблюдатель» же, напротив, от такой полемики уклоняется и идет скорее по старому пути.

Таким образом, «Телескоп» — этап в эволюции приемов журнальной полемики: мы наблюдаем в нем движение от полемики — литературной игры к полемике — серьезному диалогу, столкновению не условно-полемических образов антагонистов, но мнений по принципиальным вопросам.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.
АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ ОРИГИНАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ПЕРЕВОДОВ В «ТЕЛЕСКОПЕ»

Настоящий указатель ставит своей целью дать максимально подробное представление об авторах и переводчиках «Телескопа». В указатель не включены статьи и переводы В. Г. Белинского, сведения о которых легко получить в 13-томном полном собрании сочинений.

В отношении анонимных рецензий Надеждина ситуация в последние годы складывалась странным образом: исследователи «втихомолку» приписывали ему те или иные рецензии, не решаясь, однако, признать за ним авторство всего корпуса литературных рецензий «Телескопа» за 1831–1832 годы. Между тем совершенно очевидно, что в этот период библиографический раздел в «Телескопе» (речь идет о библиографии художественных произведений) вел один человек: на это указывает как единство стиля и оценок, так и централизация рецензируемого материала — даются рецензии на серию альманахов, серию исторических романов, серию романов на «выжигинскую» тему и т. п. Конечно же, человеком, ведущим библиографический раздел, был Надеждин. Поэтому мы и решились, вслед за С. М. Осовцовым, приписавшим Надеждину 98 театральных рецензий в «Молве», включить в указатель под именем Надеждина анонимные рецензии на литературные произведения русских авторов, помещенные в «Телескопе» в период 1831–1832 гг. Гораздо сложнее обстоит дело с рецензиями на произведения иностранных авторов: они часто являются переводными, и здесь решающее слово может сказать лишь подробный стилистический анализ.

Цифровые индексы обозначают соответственно год издания, часть, номер страницы. Например: 6, 33, 10, 169–209 означает: «Телескоп», 1836, часть 33, № 10, с. 169–209.

Аксаков К.С.

Воспоминание. Скала. 5, 27, 12, 465–469, подп.: К.Эврипидин.

Жизнь в мечте. 6, 33, 10, 169–209, подп.: -кс-.

Русская легенда. 5, 29, 17–27, 230–235. Подп.: Эврипидин-Бюргеров К.

Степь. Орел и поэт. Гроза, 5, 29, 17–20, 236–241. Подп.: Эврипидин К.

Аксаков С.Т.

Послание в деревню /к А.Т.А./ 1, 3, 11, 300–303. Подп.: С. А-вь.

Андреев Н.

Литературная апелляция на русскую вивлиофику. 5, 25, 2, 290–311; 3, 443–454.

Андросов В.П.

О предметах и настоящем состоянии экономики политической. 3, 16, 13, 3–41; 14, 129–168; 15, 269–303; 16, 421–486.

Случай, который может повториться. Русская современная быль. 4, 20, 9, 15–26; 10, 78–86; 11, 145–158.

Рецензия. Речь о купеческом звании... Н.Полевого. 2, 9, 11, 374–402, Б. П. (с пометой «сообщено»).

Бабурин

Три пятницы. 4, 22, 32, 415–429.

Бакунин М. А.

Перевод. Фихте И. Г. Лекции о назначении ученых. 5, 29, 17–20, 3–57. Б.п.

Бахтурин К. А.

Звездочка. 1, 5, 20, 538–539.

Башилов А.

Любовь поэта /В.Т. К-ой/. 6, 32, 6, 168–170.

Ничего /в альбом/. 5, 27, 10, 184–187.

Белявский

Поездка в Березов. 3, 13, 2, 286–299.

Бичурин И.

Прогулка за Байкал. 3, 13, 4, 559–571. Подп.: И.Б.

Бодянский О. М.

Перевод. Шафарик П. И. Обзорение новейшей литературы иллирийских славян. 6, 33, 9, 90–105; 10, 231–246; 11, 375–392; 12, 535–553.

Боткин В. П.

Русский в Париже /1835/. Из путевых записок. 6, 34, 13, 231–247. Подп.: В.Б.

Велланский Д. М.

Теоретическое показание света и цветов. 1, 3, 12, 409–444.

Вельтман А. Ф.

О лжеидолах Усладе и Зимцерле. 3, 16, 16, 569–570.

Венелин Ю. И.

О характере народных песен у славян задунайских. 5, 27, 9, 3–33; 10, 149–183; 11, 275–326.

Старый долг, или запоздалая антикритика. 2, 10, 15, 394–412.

Рецензия. Украинские народные песни, изданные М. Максимовичем. Ч. 1. 22, 32, 430–444; 33, 506–526; 34, 555–578.

Волконская З. А.

Проект эстетического музея при Императорском московском университете. 1, 3, 11, 385–399.

Востоков А. Х.

Замечания на критику сокращенной русской грамматики, помещенную в № 17 и 18 «Телескопа». 1, 6, 22, 255–274.

Врангель Ф. П.

Американцы Верхней Калифорнии. 5, 26, 35, 441–456.

Краткие статистические замечания о российских колониях в Америке. 5, 28, 13, 104–133.

О пушных товарах северо-американских российских владений. 5, 28, 16, 496–518.

О торговых отношениях народов Северо-Западной Америки между собою и с чукчами. 5, 26, 8, 604–613.

Галахов А. Д.

Как прежде учили и как еще учат грамматике? 6, 33, 11, 339–374.

Рецензия. Русская грамматика А. Востокова. 6, 34, 13, 108–128; 14, 248–274.

Герцен А. И.

Гоффманн. Н. П. О-у. 6, 33, 10, 139–168. Подп.: Искандер.

Глинка Ф. Н.

К деве, подательнице сновидений. 1, 1, 3, 310–311.

К черной речке. 1, 4, 15, 290.

Преложения из Иова. Главы XIV, XVI, XVII, XXIII. 1, 2, 5, 24–30.

Гончаров И. А.

Перевод. Сю Э. Отрывок из романа «Атар-Гюль». Кн. 5, гл. 2, 3. 2, 10, 15, 298–322. Б.п.

Губер Э. И.

Перевод. Шиллер Ф. «Надежда». 1, 6, 21, 42.

Перевод. Шиллер Ф. «Стремление». 1, 5, 17, 43–44.

Гульянов И. А.

Замечания о дендерском зодиаке. 1, 4, 14, 145–171.

Дмитриев М. А.

Дух времени и потребность века в философическом и нравственном их значении. 3, 13, 2, 167–187.

Поэт и прозаик. 2, 8, 5, 18.

Дубровский П.

? Перевод. Забой, Славой и Людек (народная богемская лирико-эпическая песнь). 3, 17, 20, 504–512. Подп.: с богемского П.Д.

Перевод. Шота Руставели, грузинский поэт. С польского. 3, 14, 5, 61–70.

Евецкий О.

Гипотетический ход человеческого ума, изобретающего графику. 2, 8, 7, 324–341.

Об изгнании Зиновия Хмельницкого из Суботова. 5, 25, 4, 585–593.

Отрывки из путевых записок, веденных в мае – июле 1835, по Силезии, Саксонии и Богемии. 5, 28, 14, 183–227.

Политическое состояние закавказского края в исходе XVIII века... 5, 27, 10, 241–252.

Русинская летопись. 5, 29, 17–30, 309–328.

Универсал гетмана Богдана Хмельницкого. 5, 25, 125–135.

Емичев А.

Заклятый поцелуй. 4, 22, 32, 401–414.

Жуковский В. А.

Перевод. Бюргер Г.А. Ленора. 1, 3, 10, 155–163. Подп.: В.

Загоскин М. Н.

Наполеон в Кремле. (Отрывок из романа «Рославлев»). 1, 3, 9, 50–67.

Отрывок из нового романа: «Рославлев...». 1, 1, 1, 49–76.

Отрывок из романа «Аскольдова могила». 3, 16, 15, 303–321.

Зайцевский Е. П.

Швейцария. Отрывок из письма к ***. 2, 8, 7, 321–323.

Закревский А. Д.

Взгляд на русскую историю. Посвящается его превосходительству
А.Ф.М. 3, 17, 20, 489–504. Подп.: А.З.²

Зилов А. М.

Помещик и шут. Басня. 1, 6, 22, 232.

Ивелев Г.

Отрывок из поэмы: «Московские минеральные воды». 1, 2, 8, 573–578.

Калайдович И. Ф.

Нечто в ответ г. Востокову. 2, 8, 5, 131–136.

Приложение арифметики к истории. 1, 1, 3, 424–432.

Рецензия. Греч Н.И. Практические уроки русской грамматики; ключ
к практическим урокам русской грамматики. 2, 7, 4, 583–587.

Рецензия. Востоков А. Х. Сокращенная русская грамматика... 15, 17, 78–
37; 18, 235–256.

Кетчер Н. Х.

Перевод. Лаун Ф. «Эхо». 5, 28, 16, 415–495. Подп.: К.

Перевод. Чаадаев П.Я. Философическое письмо. 6, 34, 15, 276–310. Б.п.³

Перевод. Цшокке Г. Счастье и несчастье от малых причин. 5, 29, 17–20,
58–217. Подп.: с немецкого К.

Киреевский И. В.

О стихотворениях г. Языкова. 4, 19, 3, 163–177; 4, 232–242. Подп.: У-Z

Отрывок из романа: «Две жизни». 4, 19, 6, 377–390. Б. п.

Клюшников И. П.

Московский театр. «Недовольные», комедия М. Н. Загоскина. 5, 28, 13,
81–103. Подп.: М.⁴...

Кольцов А. В.

Великая тайна. Дума. 5, 26, 8, 495–496.

Косарь. 5, 28, 15, 295–299.

Кони Ф. А.

Белый, смуглый и черный. 1808, Повесть полупереводная. 4, 21, 19, 218–233.

Нечто о старинных народных шведских песнях. 4, 21, 17, 45–55.

Шведская журналистика в 1834 году. 4, 22, 27, 115–120.

Перевод. Дешан Э. «Свадебный бал». 4, 21, 23, 499–514.

Перевод. Дюма А. «Маскерад». 4, 20, 15, 411–427.

Коноплев Н.

Опыт новой системы грамматики. 1, 6, 24, 411–460.

Перевод. Саади. Из Гюлистана. С персидского. 4, 24, 44, 149–152.

Перевод. Саади. Предисловие к Гюлистану. 3, 18, 21, 39–61.

Перевод. Харири. Седьмая беседа. С арабского. 2, 10, 16, 474–484.

Красов В. И.

К ***. Песня. 5, 26, 7, 389–391.

Куликово поле. (Н.В.С.). 2, 11, 19, 309–311.

Молитва. Звуки. Грусть. Она. 5, 26, 8, 497–499.

Крузе Ф.

Взгляд на рецензии г. Булгарина... 5, 27, 12, 504–518.

Кудрявцев П. Н.

Антонина (Ю.И. Н.-ву). 6, 32, 6, 171–197. Подп.: А. Н-нь.

Две страсти. 6, 33, 11, 301–337. Подп.: А.Н.

? Домик на Никитской. 4, 19, 1, 53–64. Подп.: Z.

Катинька Пылаева, моя будущая жена. 6, 31, 4, 544–622. Подп.: А.Н.

Лажечников И. И.

Бирон и Волынский. Отрывок из «Ледяного дома» (ч. 2, гл. 6). 5, 25, 1, 39–64.

Язык. Отрывок из романа «Ледяной дом». 4, 20, 16, 475–484.

Ловецкий А. Л.

Свойство и происхождение зараз вообще и в особенности холеры. 1, 2, 5, 52–74; 6, 235–239; 7, 354–382; 8, 513–532.

Лященко Е.

На известную латинскую речь И. М. Снегирева. Рекритика. 1, 6, 23, 385–411.

Макаров М. Н.

Листки из пробных листков для составления истории русских сказок. 3, 17, 17, 123–131; 18, 21, 111–132; 23, 344–358. 321

О речи неизвестного митрополита, найденной археографом П. М. Строевым. 3, 17, 20, 479–488.

О русских курганах. 5, 30, 21–24, 373–375.

Синица. Старинная русская застольная песня. 5, 29, 17–20, 218–221.

Феогност, второй митрополит московский. 6, 32, 5, 60–80.

Феодорит, архиепископ рязанский. 5, 25, 1, 115–135.

Максимович М. А.

Классификация животного и растительного царства. 1, 4, 14, 257–262.

«Микроскоп». 3, 13, 3, 433–442; 14, 7, 392–402; 15, 9, 127–132.

Мысленное и телесное бытие жизни растений. Письмо к Е.В. ... 4, 19, 2, 65–69.

? Нечто об умозрительстве в физике, 4, 23, 38, 170–182. Подп.: W.W.

О русском просвещении. Речь... 2, 7, 2, 169–190.

О степенях жизни и смерти (письмо к Ю. Н. Вартеневу). 3, 13, 4, 447–453.

О человеке. Из сокращенной системы животного царства. 1, 5, 17, 3–11.

Письмо к шведскому ботанику Илии Фрису. 4, 19, 8, 457–467.

Письмо о философии. Е. П. Ю-ой. 3, 15, 11, 423–433.

Рецензия. Ловецкий А. Л. Краткое начертание естественной истории животных... 2 части. 2, 12, 23, 385–398.

Рецензия. Лодер Х. Об эпидемии холеры в Москве... 1, 2, 6, 245–251.


Рецензия. Лодер Х. Прибавление к сочинению об эпидемии холеры в Москве. 1, 3, 9, 111–119.

Мастак И.

Рецензия. Малороссийские пословицы и поговорки, собранные В. Н. С. 4, 21, 20, 336–348.

Межевич В. С.

Теория и практика словесности. 6, 32, 7, 303–322; 8, 495–522.

- Перевод. Ампер Ж.-Ж. Несколько мыслей для сравнительной истории языков. 3, 18, 24, 403–422.
- Перевод. Ампер Ж.-Ж. О древней скандинавской литературе. Речь. 3, 18, 23, 261–296.
- Перевод. Бетховен. 3, 13, 1, 111–138.
- Перевод. Маргарита Коньи, любовница лорда Байрона. 2, 8, 8, 487–500.
Подп.: В. М-чь.
- Перевод. Прево А. Гегель. 3, 16, 15, 381–397.
- Перевод. Шеллинг Ф. О философии Кузенья. 5, 25, 1, 88–144.
- Перевод. Шен Л.Ф. Отрывок из книги «Трансцендентальная философия или система Иммануила Канта». 5, 26, 5, 134–150; 6, 292–305. Подп.: В.М.
- Мельгунов Н.А.
- ? Влияние революции на современных поэтов Франции. 1, 6, 21, 143–146.
Подп.: М.
- Картины московского общества. (Из воспоминаний старожила). 1, 3, 11, 403–408. Подп.:  5/.
- Кто же он? Повесть. 1, 3, 10, 164–187; 11, 303–326; 12, 446–462. Подп.: М.
- О музыкальных вечерах г. Геббеля. 5, 25, 2, 312–330.
- О первой раздаче демидовских наград Санкт-Петербургской академией наук. 2, 8, 8, 543–554. Б.п. (с пометкой «сообщено»).^{6/}
- Об истории философии Аста. Критическая заметка. 1, 5, 17, 138–144.
Подп.: М.
- Отрывок из повести: «Да или нет?». 4, 19, 3, 144–162. Б.п.
- П.И. Выжигин и Рославлев. Несколько замечаний. 1, 3, 11, 353–373. Подп.: М.^{5/}
- Проект издания купеческого адрес-календаря. 1, 4, 132–135. Подп.: М.
- Рецензия. Краткая история пифагорейской философии. 2, 12, 22, 262–267.
Подп.: М.
- Рецензия. Роза и соловей, соч. Фазли, с турецкого переведено Гаммером. 3, 18, 23, 394–402. Подп.: М.
- Перевод. Греппо Ж. Египетские зодиаки. 1, 2, 6, 143–165. Б.п. ^{5/}
- Перевод. Карр А. Арфа Берты. Легенда. 5, 29, 17–20, 222–229. Подп.: М.
- Перевод. Мендель В. Журнальная критика в Германии. 2, 7, 1, 101–112.
Подп.: М.^{6/}
- Морошкин Ф.Л.
- Исторические розыскания о дворянском сословии. 5, 25, 1, 5–33; 2, 159–187.
- Общее понятие о правах древних народов. 3, 18, 21, 3–28.
- Римское право. 2, 11, 17, 3–45; 18, 137–185.
- Рецензия. Das Recht des Besitzes, von F.C. von Savigny. 2, 12, 21, 84–106; 22, 241–262.
- Рецензия. Ancillon F. Essai sur la science et sur la foi philosophique. 1, 2, 8, 546–553. Подп.: Ф.М.
- Лерминье. Электизм Кузенья. 2, 8, 6, 137–172. Подп.: Ф.М.
- Мухин А.
- Мысли о причинах упадка кредита в дворянском сословии и средствах к восстановлению оною. 1, 6, 21, 92–109.
- Навроцкий Н.
- Вступительная лекция высшей тактики. 3, 15, 9, 3–15.

Надеждин Н. И.

- «Борис Годунов», сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев. 1, 1, 4, 546–574. Подп.: Н. Надоумко.
- Вступление в новый год. 2, 7, 1, 5–10. Б.п.
- Выдержки из дорожных воспоминаний. 6, 31, 1, 172–202; 3, 494–562; 32, 5, 81–119.
- Европеизм и народность, в отношении к русской словесности. 6, 31, 1, 5–60; 2, 203–264.
- Здравый смысл и барон Брамбеус. 4, 21, 19, 131–175, 246–276; 20, 317–335. Подп.: Издатель Телескопа и Молвы.
- История поэзии. Чтения г. Шевырева. 6, 31, 4, 665–716; 32, 8, 577–638; 33, 11, 393–432.
- Летописи отечественной словесности. Отчет за 1831 год. 2, 7, 1, 147–159. Б.п.
- Московские записки. Театр. 3, 14, 6, 259–274. Б.п.
- Необходимость, значение и сила эстетического образования. 1, 3, 10, 131–154. Подп.: Н.Н.
- Обозрение русской словесности за 1833 год. 4, 19, 1, 5–16. Б.п.
- Объявление. Телескоп с Молвою на 1834 год. 3, 17, 17, 134.
- От издателя. 1, 6, 24, 584–586.
- От издателя. 4, 24, 51, 611–612.
- От издателя. 5, 30, 21–24, за оглавлением без пагинации.
- Отповедь одному журналисту. 1, 4, 14, 271–280. Б.п.
- Письмо в Киев (к М. А. М-чу). Куда девалась наша поэзия? 5, 25, 1, 149–158. Б.п.
- Рославлев, или русские в 1812 году М.Н. Загоскина. 1, 4, 13, 77–93; 14, 16–235. Б.п.
- Русская журналистика. 3, 13, 1, 152–158; 4, 572–576; 14, 233–239. Б.п.
- Сербская словесность. 2, 9, 12, 499–525. Б.п.
- Современное направление просвещения. 1, 1, 1, 1–61. Б.п.
- Современное состояние сатиры во Франции. Бартеlemi и Барбье. 2, 8, 6, 250–62. Б.п.
- Сцены из московских летописей. 1, 1, 1, I–XVI. Б.п.
- Тысяча восемьсот тридцать второй год. 3, 13, 1, 5–16. Б.п.
- Уго Фосколо. 1, 1, 3, 358–382. Б.п.
- Рецензии Н.И. Надеждина (все без подписи).
- Альманах анекдотов. 1, 1, 2, 224–255.
- Альциона на 1831 год, изд. Е.Ф. Розеном. 1, 1, 2, 224–255.
- Анисе-Буржуа и Франси. Наполеон, мелодрама. 2, 10, 16, 485–524.
- Ариосто Л. Неистовый Орланд, перевод Раича. Ч. 1. 2, 7, 4, 588–603.
- Баратынский Е. А. Наложница. 1, 3, 10, 228–242.
- Бахман Ф. Система логики. Ч. 1. 1, 5, 20, 550–558.
- Бахман Ф. Всеобщее начертание теории изящных искусств. Ч. 1. 2, 8, 5, 106–125; 6, 229–249; 8, 535–543.
- Бегичев Д. Н. Семейство Холмских. 2, 11, 19, 376–385.
- Бенецкий Н. Басни и параболы, в 2 книгах. 1, 2, 7, 386–389.
- Булгарин Ф. В. Петр Иванович Выжигин. 1, 3, 9, 98–110.
- Вельтман А. Ф. Беглец. 1, 2, 8, 539–542.
- Вельтман А. Ф. Муромские леса, повесть в стихах. 1, 3, 11, 380–382.

- Вельтман А. Ф. Странник. Ч. 1. 1, 2, 6, 240–242.
 Вельтман А. Ф. Странник. Ч. 2. 1, 5, 20, 563–564.
 Веневитинов Д. В. Сочинения. Ч. 2. Проза. 1, 2, 7, 383–386.
 Галич А. И. Логика, выбранная из Клейна. 1, 5, 20, 550–558.
 Глинка С. Н. Две повести в стихах. 1, 3, 9, 110–111.
 Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Кн. 1. 1, 5, 20, 558–563.
 Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Кн. 2. 2, 11, 17, 97–108.
 Греч Н. И. Поездка в Германию. 1, 1, 1, 126–129.
 Грибоедов А. С. Горе от ума. (Театр). 1, 5, 20, 586–600.
 Гурьянов И. Марина Мнишек, исторический роман. 1, 6, 23, 416–419.
 Гурьянов И. Новый Выжигин на макарьевской ярмарке... 1, 4, 16, 514–516.
 Гюго В. Гернани, перевод Ротчева. 1, 1, 3, 401–407.
 Гюго В. Лукреция Борджиа. 3, 13, 2, 266–285; 3, 409–426.
 Гюго В. Парижский собор богоматери. 2, 7, 1, 133–147.
 Давыдов Д. В. Стихотворения. Замечания на некрологию Н. Н. Раевского. 2, 11, 20, 511–521.
 Двадцатилетие Европы в царствование Александра I. 1, 6, 24, 555–557.
 Дворянские выборы, ч. 2. Комедия. 1, 1, 1, 132–133.
 Делавинь К. Людовик XI, трагедия. 2, 8, 5, 78–106.
 Денница на 1831 год, изд. М. Максимовичем. 1, 1, 4, 574–579.
 Дмитриев М. А. Стихотворения в 2 частях. 1, 1, 3, 394–396.
 Дюма А. Наполеон Бонапарт..., драма. 2, 10, 16, 485–524.
 Дюпети и Ренье. Наполеон или Шенбрун и остров С. Елены. Там же.
 Жанен Ж. Мертвый осел и обезглавленная женщина. 1, 4, 13, 101–104.
 Жуковский В. А. Русская слава. 1, 5, 19, 405–409.
 Заря. Альманах для юношества, изд. М. Марковым. 1, 1, 2, 224–255.
 Зилов А. М. Басни. 1, 2, 7, 386–389.
 Ивелев Г. Московские минеральные воды, повесть в стихах... Гл. 1. 1, 3, 12, 515–518.
 Квитка-Основьяненко Г. Ф. Шельменко, волостной писарь. Комедия. 1, 3, 10, 242.
 Козлов И. И. Безумная. Русская повесть в стихах. 1, 1, 1, 115–120.
 Кок П. Парижский цирюльник. 1, 6, 21, 126–127.
 Констан Б. Адольф. 1, 5, 17, 102–104.
 Корнилович А. О. Андрей Безымянный. Старинная повесть. 2, 11, 17, 97–108.
 Лажечников И. И. Последний Новик... Ч. 1, 2. 1, 4, 16, 509–514.
 Лажечников И. И. Последний Новик... Ч. 3. 2, 10, 14, 233–246.
 Масальский К. П. Сочинения, переводы и подражания в стихах. 1, 1, 3, 399–400.
 Масальский К. П. Стрельцы. Исторический роман. 2, 10, 14, 233–246.
 Мерзляков А. Ф. Песни и романсы. 1, 2, 5, 86–93.
 Метеор на 1831 год, изд. Ф. Соловьевым. 1, 1, 4, 584.
 Михайловский-Данилевский А. И. Воспоминания, из записок 1815 года. 1, 3, 12, 518.
 Михайловский-Данилевский А. И. Записки 1814 года. 1, 5, 18, 256–260.
 Направление ума и сердца к истине и добродетели. Ч. 1, 2. 1, 1, 2, 253–255; ч. 3. 1, 4, 15, 390.
 Невский альманах на 1831 год. 1, 1, 3.

- Нечай, историческая повесть в думах, соч. И.К. 1, 6, 21, 125–126.
 Новоселье. 3, 14, 5, 92–108.
 Одесский альманах на 1831 год, изд. П. Морозовым и М. Розбергом. 1, 4, 13, 96–101.
 Окен Л. Учебник натурфилософии. 2, 8, 8, 500–534.
 Орлов А. А. Смерть Ивана Выжигина. 1, 3, 9, 98–110.
 Хлыновские свадьбы Игната и Сидора, детей Ивана Выжигина. Там же.
 Хлыновские степняки Игнат и Сидор, или дети Ивана Выжигина. Там же.
 Павлов М. Г. Основания физики. 3, 15, 9, 103–114.
 Павлов М. Г. Основания физики, ч. 1, 2. 6, 33, 12, 554–580. Подп.: Н.
 Повременное издание Императорской российской академии, ч. 3. 1, 3, 11, 374–377.
 Погодин М. П. Марфа, посадница новгородская. Трагедия. 2, 7, 2, 304–313.
 Погодин М. П. Повести. 3 части. 2, 11, 17, 97–108.
 Полевой Н. А. Клятва при гробе господнем. Части 1, 2, 3. 2, 10, 14, 233–246.
 Проспер. Император, исторические происшествия. 2, 10, 16, 485–524.
 Пушкин А. С., Жуковский В. А. На взятие Варшавы, 3 стихотворения. 1, 4, 16, 507–509.
 Пушкин А. С. Последняя глава Евгения Онегина. 2, 9, 9, 103–123.
 Пушкин А. С. Стихотворения. Там же.
 Розен Е. Ф. Рождение Иоанна Грозного. Поэма. 1, 1, 1, 120–126.
 Свињин П. П. Шемакин суд... Исторический роман. 2, 10, 14, 233–246.
 Северное сияние, альманах на 1831 год. 1, 1, 4, 580–583.
 Северные цветы на 1831 год. 1, 1, 2, 226–233.
 Северные цветы на 1832 год. 2, 7, 2, 295–304.
 Сигов Д. Утренняя звезда, альманах. 1, 4, 15, 388–390.
 Симоновский Г. Русский Жильбляз. 2, 11, 19, 376–385.
 Сиротка, альманах на 1831 год. 1, 1, 4, 574–575.
 Супружеская грамматика... 1, 6, 23, 419–420.
 Тепляков В. Г. Стихотворения. 2, 9, 9, 103–123.
 Торрен Ф. Р. (Togteinx). История романтизма во Франции. 1, 1, 2, 238–242.
 Украинский альманах. 1, 5, 17, 104–106.
 Ушаков В. А. Киргиз-Кайсак. 1, 1, 3, 383–393.
 Ушаков В. А. Кот Бурмосеко... Восточная повесть. 1, 4, 15, 387–388.
 Федоров Б. М. Детский театр... 2 части. 1, 2, 7, 389–390,
 Цшокке Г. Граубиндгец или берег волшебниц. 1, 2, 5, 97–98.
 Цшокке Г. Повести. 3 части. 1, 4, 14, 245–246.
 Шекспир В. Макбет. Трагедия, пер. Ротчева. 1, 1, 1, 120–126.
 Шидловский А. Гребенский козак, повесть. 1, 5, 18, 262–264.
 Шишков А. А. Избранный немецкий театр. Том 1. 1, 4, 14, 239–245.
 Шишков А. С. Краткие записки. 1, 5, 18, 256–260.
 Эртель В. Гаральд и Елисавета... Исторический роман. 1, 5, 18, 260–262.
 Яковлев П. Л. Удивительный человек! В 5 частях. 1, 3, 11, 377–380.
Неведомский Н. В.
 Карикатуры (отрывки из сатир). 1, 1, 4, 601–606.
Неверов Я. М.
 Перевод. Нибур путешественник. 2, 12, 22, 267–270. Б.п. ^{8/}

Оболенский В.

Перевод. Бальби. Общественное состояние жителей Океании. 2, 11, 19, 344–375.

Огарев Н.П.

Перевод. Кузен. Современное назначение философии. 2, 11, 20, 426–437.
Перевод. Шлегель Ф. Сравнительное представление всеобщей пирамиды языков (из философии истории). 1, 4, 15, 281–289.

Огильви А.

Сицилиянка (отрывок). 1, 5, 20, 472.

Ознобишин Д.П.

Альгама. Из романсеро. 4, 22, 28, 131–133.
? Волга в ноябре. 4, 23, 39, 183–184. Подп.: О.
Продавец невольниц. 1, 1, 2, 196–198.
Рассвет. 1, 2, 8, 511–512.
Стень. 1, 2, 5, 74–75.

Фолетто (фантазия). 1, 5, 18, 170–175.

Рецензия. Эрдман Ф. Красавица замка... 3, 1, 8, 21, 89–111. Подп.: Делибюрадер.

Перевод. Низами. Прибытие Александра Великого в степь Кефчака. Отрывок из персидской поэмы. 1, 6, 24, 521–532. Подп.: Делибюрадер.

Ольгердович

Перевод. Лерминье Ж. Платон как законовевед. 3, 14, 8, 409–430.

Отваженко В.

Мечты и дело о первобытных народах в России. 5, 25, 4, 594–609.

Павлов И.

Записки о земледельческой промышленности в бакинской провинции. 3, 15, 10, 141–158; 11, 373–387.

Павлов М.Г.

Достоинство идеализма в нравственном образовании человека. 2, 7, 1, 11–20.
Критический взгляд на известнейшие теории света. 3, 14, 8, 460–477.
Определение и план науки сельского хозяйства. 6, 31, 1, 142–154.
Письмо к издателю Телескопа по поводу рецензии на его физику, помещенной в дерптских ученых записках. 4, 20, 9, 3–14.
О средствах к усовершенствованию сельского хозяйства. 6, 35, 16, 501–518.
Свет и тяжесть как основные силы физического мира. 1, 1, 3, 301–310.
Теория вещества, света и тяжести. 2, 9, 11, 279–307.
Теория сил планетных невещественных. 6, 32, 6, 198–216.
Теория сил планетных вещественных. 6, 33, 9, 84–89.
Философический взгляд на холеру. 1, 3, 11, 329–353.

Павлов Н.Ф.

Аукцион. Повесть. 4, 19, 1, 17–30. Подп.: ...л...

В альбом ...ой. 1, 1, 4, 544–545.

К N.N. 1, 3, 11, 327–329.

К N.N. 1, 6, 21, 90–91.

Кто вы? Что вы? 1, 4, 13, 109–121. Подп.: ...л...

Куплеты из нового водевиля: «На другой день после преставления света». 1, 6, 24, 519–520.

«Московский бал», отрывок из романа. 2, 7, 1, 27–43. Подп.: ...л...

- Ф. Д. Х...му. 2, 12, 23, 325–328.
- Перевод. Альбитт Г. Чему быть, того не миновать. 4, 23, 39, 204–230.
Подп.: С французского 14, 16.
- Перевод. Бальзак О. Мшение. 1, 2, 5, 75–86; 6, 168–233; 313–351; 8, 474–510. Подп.: с французского Н.П.-ъ.
- Перевод. Бальзак О. Невеста аристократка. 1, 5, 17, 13–43; 18, 175–210; 19, 329–369. Подп.: с французского Н.П.-ъ.
- Перевод. Друино Г. Художник. Случай. 4, 24, 50, 467–473. Подп.: С французского 14, 16.
- Перевод. Ланфранка. Парижский театральный мир. 2, 9, 9, 124–137; 10, 252–259. Подп.: с франц. Н.П.
- Перевод. Люк И. Клятва женщины. 4, 21, 17, 14–44. Подп.: с французского П-ъ.
- Перевод. Рождение Наполеона. 2, 11, 18, 254–265. Подп.: С французского Н.П.-ъ.
- Перевод Сю Э. Истинное повествование о похождениях Клавдия Белиссана, прокурорского писаря. 4, 23, 40, 261–284. Подп.: с французского 14, 16.
- Панаев И. И.
Она будет счастлива! 6, 32, 7, 323–419. Подп.: Ив. П-въ.
- Пауль Н.
Кавказские картины. Из записок очевидца. 3, 16, 15, 321–354; 16, 511–528.
- Первошиков Д. М.
Рассмотрение Ломоносова рассуждения: о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих. 1, 1, 4, 486–513.
- Перцов В.
Письмо к издателю Телескопа о философии. 3, 16, 16, 554–566.
- Петров И. М.
Золотой самородок (рассказ сибиряка). 4, 20, 9, 42–58. Подп.: Пустынник Залопанский.
- Мефистофель. Рассказ. 6, 33, 9, 26–50.
- Надежда. 1, 4, 13, 76.
- Предсказательница. Повесть. 5, 30, 21–24, 276–293.
- Х-ая быль (Посвящено И. М. Осипову). 4, 24, 49, 416–433. Подп.: Пустынник Залопанский.
- Петров П. Я.
Перевод. Гюго В. Джинны. 5, 25, 1, 34–38. Подп.: П.П.
- ? Перевод. Дизо З. Сын Паши. Повесть. 4, 22, 35, 609–644. Подп.: С французского П.П.
- Перевод. Песнь Налы из Махабхараты. 5, 26, 7, 342–346. Б.п.^{9/}
- Погодин М. П.
Васильев вечер. Повесть. 1, 1, 2, 180–196; 3, 311–325; 4, 515–544.
- Исторические размышления об отношении Польши и России. 1, 2, 7, 295–311.
- Курский купец-астроном. 2, 10, 13, 3–22.
- От издателя статистики времен Петра Великого. 1, 4, 15, 409–411.
- Сцена из трагедии «Марфа, посадница новгородская» (Действие 5). 1, 1, 1, 77–83. Подп.: N.N.
- Счастье в несчастьи. Повесть. Посвящается А. П. Е-ой. 2, 8, 7, 342–387.
- Харьковская Ганнуся. Повесть. 2, 7, 2, 192–207; 3, 363–378; 4, 482–508.

Рецензии.

- Бандтке Г. История государства польского. 1, 3, 9, 75–98. Подп.: М.П.
- Гастев М. Рассуждение о причинах, замедливших гражданскую образованность в русском государстве до Петра Великого. 2, 9, 12, 525–532, подп.: М.П.
- История общественного образования тульской губернии. Ч. 1. 2, 12, 24, 546–552. Подп.: М.П.
- Мацевский. Разыскания о славянском законодательстве. 1, 6, 21, 139–142.
- Паганель К. История Пруссии до Фридриха Великого. 1, 6, 21, 109–117. Подп.: М.П.
- Сказания князя Курбского. Ч. 1–2. 3, 16, 13, 115–120. Подп.: М.П.
- Сказания современников о Дмитрие Самозванце. Ч. 1. 2, 7, 3, 438–448.
- Сказания современников о Дмитрие Самозванце. Ч. 2–3. 2, 10, 16, 254–532. Подп.: П.
- Царствование царя Алексея Михайловича, 2 части, изд. И.Оленина. 1, 2, 5, 86–107. Подп.: М.П.
- Шульгин И. Изображение характера и содержания истории трех последних столетий. 2, 9, 10, 237–252.
- Перевод. Овидий. Ниоба, из «Превращений» (кн. 6, с. 150–312). 1, 1, 3, 350–357.
- Полевой Н. А.
Чаттертон, драма Альфреда де Виньи. 5, 26, 7, 419–440. Б.п.^{10/}
- Полежаев А. И.
Море. 2, 7, 480–482. Подп.: А.П.
Отверженный. 2, 9, 11, 307–308. Подп.: А.П.
Отчаяние. 6, 33, 12, 457–458.
Песня. 6, 39, 9, 51–52.
Провидение. 1, 3, 12, 463–465. Подп.: - ь - ь.
- Пушкин А. С.
Герой. 1, 1, 1, 46–48. Б.п.
Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем. 1, 4, 15, 412–418. Подп.: Феофилакт Косичкин.
- Торжество дружбы, или оправданный Александр Анисимович Орлов. 1, 4, 13, 135–144. Подп.: Феофилакт Косичкин.
- Раич С. Е.
Блаженны плачущие, яко тии утешатся. 4, 22, 34, 527–529.
Жалобы Сальватора Розы. 1, 4, 13, 51–63.
? Лебедь. 4, 23, 38, 117–119. Подп.: Р.
- Перевод. Ариосто Л. Из первой песни «Неистового Орланда». 1, 6, 23, 324–335.
Перевод. Ариосто Л. Сон Орланда. Из 8 песни «Неистового Орланда». 2, 12, 21, 31–36.
- Сабуров Я.
Бриссель и Ватерлоо. Отрывок из путевых заметок. 1, 3, 10, 188–201.
Дворянство и поселяне в Бессарабии (в 1826 г.). 1, 1, 4, 461–485.
Пражский собор с. Витта. Из записок русского путешественника. 2, 8, 6, 216–229.
Цыгане и жида бессарабские. 1, 3, 9, 69–74.

Савинич И.

Перевод. Десять дней без мужа... Повесть. 1, 4, 13, 28–51.

Савич А. Н.

Руководство к астрономии Д. М. Перевощикова. Критика. 1, 3, 10, 202–227.

Селиванов И. В.

Перевод. Бальзак О. Совет. Повесть, 5, 30, 21–24, 198–275.

Перевод. Поль Ж. Приключение Шекспира. 5, 28, 13, 29–71.

Селивановский Н. С.

? Москва. 6, 32, 6, 155–167. Подп.: Н.С-ий.

Скуридин М.

О словенах и Руси. 4, 21, 23, 463–498.

Соколовский В. И.

Мироздание по монгольским понятиям. 2, 11, 20, 438–451.

Станкевич Н. В.

К месяцу (Подражание Гете). 2, 9, 9, 28–30.

Мгновение. 2, 8, 6, 173.

Несколько мгновений из жизни графа Т***. 4, 21, 20, 290–316. Подп.: Зарич Ф.

Ночные духи. 1, 2, 8, 470–473.

Перевод. Вилльм. Опыт о философии Гегеля. 5, 28, 13, 3–28. Б.п.

Перевод. Минье. Лютер на вормском сейме. 5, 26, 8, 463–484.

Строев П. М.

Критика. Описание древних русских монет. 4, 23, 40, 285–290.

Струйский Д. П.

(Все публикации подписаны «Трилунный».)

Байронова урна. Поэма. 2, 8, 8, 454–467.

Богатырь. 1, 5, 19, 327–328.

Волга. 1, 3, 9, 68.

Московский Кремль. 1, 1, 4, 513–515.

Памяти Бортнянского. 1, 2, 6, 239.

Рим (к Шевыреву). 1, 4, 16, 444–447.

Сухова-Кобылина Е. В. (Переводы) ^{11/}.

Барро Э. Брак в Константинополе. 4, 24, 44, 3–22; 46, 226–236; 47, 305–316. Б.п.

Д. Абрантес. Гернандез. Повесть. 4, 23, 42, 361–415; 43, 411–508. Б.п.

Дюма. А. Люешские ванны и Чертов мост. Из путевых впечатлений. 5, 25, 275–283; 3, 431–442. Б.п.

Парижская жизнь. 4, 22, 32, 391–400; 33, 498–505. Б.п.

Погребение молочницы. 4, 23, 36, 25–51.

Тони (сцена из революции Сен-Доминго). 4, 23, 41, 308–345.

Теплова Н. С.

Слезы. 2, 11, 18, 186.

Тепляков А.

Человек не совсем обыкновенный. 3, 17, 17, 26–73. Подп.: Лесовянский.

? Перевод. Жанен И. Телеграф ренсийский. 2, 10, 14, 161–191. Подп.: с французского А.Т.

Титов А.

Возражение на статью г. Яценкова «О кожевенном деле в России». 4, 22, 35, 645–650.

Тобчибашев М. Д.

Рецензия. История монголов от древнейших времен до Тамерлана. 4, 22, 29, 259–266.

Рецензия. Персидская хрестоматия, изданная А. Болдыревым. Ч. 1–2. 4, 21, 17, 56–64.

Троицкий В. С.

Отрывки из исторической повести «Давид Якунович Крушина». 2, 9, 9, 30–46; 10, 16, 443–473; 3, 14, 8, 430–460.

Тютчев Ф. И.

Весеннее успокоение. 2, 10, 15, 297–298.

Весенние воды. 2, 10, 13, 22–23.

Ночные мысли (из Гете). 2, 9, 10, 154.

Хиждеу А.

Бессарабские литераторы. 5, 25, 4, 610–614.

Румынские народные песни на русском языке. Письмо к издателю м.г., Н.И. 3, 14, 8, 491–520.

Три песни Сквороды. 1, 6, 24, 578–593. Б.п.

Хиждеу Б. Ф.

Григорий Варсава Скворода. Историко-критический очерк. 5, 26, 5, 3–24; 6, 151–178.

Перевод. Берне Л. Роман. 6, 32, 8, 478–494.

Хомяков А. С.

Благодарю тебя. 4, 22, 26, 3–4.

Вдохновение. 1, 4, 15, 336.

Думы. 1, 3, 10, 187–188.

Изола Белла. 1, 1, 3, 326–327.

На сон грядущий. 1, 2, 7, 311–313.

Порыв отставного гусара. 1, 2, 6, 166–168.

Чаадаев П. Я.

Нечто из переписки N. N. (с французского). 2, 9, 11, 347–357. Б.п.

Философические письма к г-же ***. Письмо I. 6, 34, 15, 275–310. Б.п.

Чистяков М. Б.

Перевод. Мендель В. Взгляд на прошедшее пятнадцатилетие немецкой литературы. 1, 5, 18, 145–170. Подп.: с немецкого М.Ч.

Шевырев С. П.

Женщине. 1, 5, 19, 369.

Итальянские театры (письмо из Рима). 1, 1, 1, 133–144.

Непригожей матери. 1, 2, 5, 49–52.

О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение. 1, 3, 11, 263–299; 12, 466–491.

Отголосок из Италии 1833 года. 4, 19, 1, 31–38.

Отрывок из путевых записок по Италии (1831). Водопад Терни. 4, 19, 34, 243–250.

Очи. 1, 4, 14, 191–192.

Памятник Пиуо VII Торвальдсена. 1, 3, 9, 129–130. Подп.: С.Ш.

Римские праздники (Письмо из Рима). 1, 2, 7, 402–419.

Русским литераторам, о необходимости издать русский рифмарь. 1, 2, 7, 382. Подп.: С.

- Стансы Риму. 1, 1, 2, 179–180.
 Перевод. Пеллико С. Отрывки из записок. 3, 17, 19, 318–350. Подп.: С.
 Перевод. Тассо Т. Несколько строф из 7 песни «Освобожденного Иерусалима» (переведенные октавами или восьмистишиями). 1, 3, 12, 491–497.
 Перевод. Тассо Т. Окончание 7 песни «Освобождение Иерусалима». 1, 6, 24, 461–481.
- Шишков А. А.
 На взятие Варшавы. 1, 4, 16, 419–420.
 Последняя песнь. 1, 1, 4, 485–486.
 Сцена из драматической поэмы «Димитрий Самозванец». 2, 7, 1, 21–27.
 Переводы.
 Вернер З. Из трагедии «Аттила». 1, 6, 22, 182–195.
 Государственные мужи Англии. 1, 6, 21, 3–41; 22, 233–254. Подп.: А.Ш.
 Дюма А. Наполеон или 30 лет Франции. 1, 5, 18, 212–234; 19, 370–405; 20, 445–471. Подп.: с немецкого А.Ш.
 Купер. Воспоминания о Южной Африке. 1, 4, 16, 492–507. Подп.: перевод французского А. Ш.
 Парижские театры. 1, 4, 16, 529–538. Подп.: А.Ш.
 Польские жида. 1, 4, 13, 54–76. Подп.: с немецкого А.Ш.
 Поэтический характер Клингера. 1, 4, 15, 394–400. Подп.: А.Ш.
 Раупах Э. Сцена из трагедии «Князя Хованские». Действие 2. 1, 3, 9, 39–49.
 Сравнительное исследование долготы жизни человеческой в главнейших странах Европы и Америки. 1, 5, 18, 268–285; 19, 425–438; 20, 565–579.
 Подп.: А.Ш.
 Французские нравы в начале осмнадцатого века. 1, 6, 23, 297–323. Подп.: А.Ш.
 Шиллер Ф. Сцена из трагедии «Мария Стюарт», действ. 5, явл. 7. 1, 4, 14, 171–179.
 Эленшлегер. 1, 5, 17, 45–78. Подп.: А.Ш.
- Эргель В. А.
 Отрывок из нового исторического романа «Гаральд и Елисавета». 1, 4, 14, 180–190.
- Языков Н. М.
 Пожар (А. П. Петерсону). 1, 5, 17, 11–13.
 Поэт. 2, 7, 2, 191–192.
 С.С. П-ой. 2, 7, 3, 361–362.
- Яковлев П. Л.
 Отрывок из романа «Удивительный человек!». 1, 2, 5, 31–48.
- Якубович Л.
 Лев и тигр. 1, 4, 16, 491.
 До гетманщины. К Зевесу. 5, 27, 12, 433–437.
 Три века. 2, 10, 16, 442.

ПРИМЕЧАНИЯ К ПРИЛОЖЕНИЮ 2

Примечания представляют собой ссылки на источники, послужившие основанием для атрибуции, или на работы, в которых была произведена атрибуция.

1. Письмо Андросова Краевскому [31, л. 79 об.].
2. Бродский Н.Л. Лермонтов-студент и его товарищи [189, с. 40–55].
3. Новые источники: Дмитриев М.А. «Главы из воспоминаний моей жизни» [39, № 2, л. 69]; Селиванов И.В. «Воспоминания о Надеждине» [85, л. 4 об.].
4. Оксман Ю.Г. «Летопись жизни и творчества В.Г. Белинского» [244, с. 113].
5. Письма Мельгунова Шевыреву [53, л. 6, 10].
6. Письмо Андросова Ивановскому [30, № 5].
7. Письмо Мельгунова Шевыреву [53, л. 6 об.].
8. Неверов Я. М. Автобиография [188, с. 120].
9. Письмо Петрова Белинскому [109, с. 231].
10. Оксман Ю.Г. К истории работы Белинского в «Телескопе» [243, с. 236–242].
- 332 11. Дневник Е.В. Сухово-Кобылиной [86, тетр. 2, л. 6, 37, 44], письма Надеждина Сухово-Кобылиной [67, л. 45 об.]; рукописи переводов Сухово-Кобылиной [88].

Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь

БУШМАКИН¹ Николай, поэт, прозаик кон. 1820 – нач. 1830-х гг. Род. в семье чиновника. Учился в Петерб. губ. гимназии («Приб. к СПб. Вед», 1820, № 105), окончил петерб. высшее училище. Другие биографические сведения отсутствуют. Жил, по-видимому, в Петербурге; активно печатался в петерб. альманахах и журналах, особенно в «Благонамеренном» А. Е. Измайлова и «Славянине» А. Ф. Воейкова; первые выявленные публикации относятся к 1825 (романс «Друзья! смягчите ваш укор!», «Благ.», № 23). Характерный для соч. Б. интерес к нар. тематике проявился в «рус. повести» «Алексей и Ольга, или Чему быть, того не миновать» (СПб., 1827; впервые — «Славянин», 1827, № 22; отклик О. М. Сомова содержал упрек в эпигонстве — «Северные Цветы» на 1828 г.), в которой трагич. предчувствия, случайная гибель влюбленных свидетельствует о неотвратимой предопределенности судьбы; значительное место в повести занимает описание весеннего праздника — семика. Этнографические пристрастия Б. получают определенную направленность в его более поздних очерках («Свадебные обряды финнов», «Нравы и увеселения финнов», «Одежда финнов...» — СП, 1832, 30 апр., 21 мая, 20 июля, 7 окт.) и, вероятно, имеют биогр. основу (см. стих. «Послание С. А. О. На отъезд его в Финляндию», «Бабочка», 1830, № 10). Наиболее продуктивно Б. выступает в жанре песни — лит. стилизации нар. поэзии, получившей распространение в кон. 20-х – 1-й пол. 30-х гг. В песнях Б. — «Опушу я золотое в быстрину реки кольцо» («Нев. альм. на 1827 г.», СПб., 1826), «Ах ты солнце ненаглядное мое» («Славянин» 1828, № 6), «Русская песня («Памятник отеч. муз на 1828 г. СПб., 1828) и других (опубл. «Календарь муз на 1826 г.», ч. I, СПб., 1826; «Славянин», 1827 № 9; СО, 1832, № 18), напоминающих песни А. А. Дельвига, ощутимо сгущение мотивов тоски, предчувствия горя, разлуки, гибели любимого. Сходные мотивы и в тра-

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* Бушмакин Николай // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 381.

диционно-элегических стихах Б. «Сын над гробом отца» («Благ. 1826, № 12), «К Фиалке» («Славянин», 1828, № 30), «К приятелю (Д. С. Е...ну)» (там же, 1828, № 18/19). Для песен Б. (отличающихся разнообразием строфики, от песни к песне практически не повторяющейся) и отчасти для стихов характерно частое обращение к «ролевому» повествованию, в т. ч. от лица женщин («Не труби, труба, жалостно», «Благ.», 1826, № 9; «Башкирец к луку», «Дочь над гробом матери», «Ясный месяц, не свети» — «Славянин», 1827, № 13; там же, 1828, № 7, 49). Б. выступал также с баснями преим. в ж. «Сев. Минерва» («Комар», «Солнце и облака» и др. — 1832, № 2, 5). Стих. «Коньки» (там же, 1832, № 2), в котором изобличается некий мальчик Коля, «хвастун и лгун», возможно, является замаскированным лит.-полемич. выпадом (Коля — Н. А. Полевой?). В 1829–31 Б. — сотрудник «Новой детской. б-ки», где он поместил прозаич. переводы с франц. яз. (1829, кн. 1–3), нравоучит. стих. (1831, кн. 8, 9) и сентиментально-назидат. пов. «Не смейся над рубищем и дряхлостью (1831, кн. 10).

Лит. Трубицын (ук.). +Венгеров. Рус. кн.; Масанов.

Архивы: ЛГИА, ф. 139, оп. 1, 3037* [справка Н. Г. Жуковой].

334

ВУЛЬФ² Алексей Николаевич [17(29).12.1805, с. Тригорское Опочечкого у. Псков., губ. — 17(29).4.1881, там же], мемуарист. Из дворян; сын Прасковьи Александровны Осиповой, близкой знакомой А. С. Пушкина; двоюродный брат и близкий друг А. П. Керн. В 1818–19 учился в Горном корпусе, с 1819 жил в Дерпте; в 1822–26 изучал воен. науки на физико-матем. ф-те Дерпт. ун-та, участвовал в студенч. «Союзе во имя бога, чести, свободы и отчизны», ставившем задачу «усовершенствования умственного и душевного» («Дневники» В., с. 256). В ун-те познакомился с Н. М. Языковым, ставшим его другом и посвятившим В. девять стих. (в т. ч. «Мой брат по вольности и хмелю!», 1825, «Прошли молодые наши годы», 1833). Во время приездов на каникулы в Тригорское (в 1826 — с Языковым) сблизился с Пушкиным (см. стих. Пушкина «Здравствуй, Вульф, приятель мой!», 1824), замышлявшим в 1825 побег за границу в роли слуги В. Был свидетелем работы Пушкина над «Борисом Годуновым», «Полтавой», «Евгением Онегиным»; мысли, обсуждаемые в беседах с Пушкиным, позднее «встречал (в «Евгении Онегине» — А. М.) как старых знакомых» (там же, с. 362); характерна полемич. перекличка рассуждений (в начале дневника В.) о вреде казенного образования с пушкинской запиской «О нар. воспитании». Оценка умств. склада В. дана Пушкиным в «Заметках о холере». В 1828 В. — чиновник деп. разных податей и сборов; находясь в Петербурге, постоянно посещал дом Дельвигов. В 1829–33 служил в Гусарском принца Оранского полку, участник рус.-тур. войны 1828–29 и польской кампании 1831–32. После отставки (1833) в звании штаб-рот-

² Первая публикация: *Махов А. Е.* Вульф А. Н. // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 498–499.

мистра поселился до конца жизни в деревне, занимаясь восстановлением разоренного имения; надолго оставил о себе память среди крестьян как о «строгом барине» (Майков, с. 15).

«Дневники В. 1827–1842» (опубл.: М., 1929; со вступ. ст. П. Е. Щеголева «Любовный быт пушкинской эпохи» и ст. М. И. Семевского «Прогулка в Тригорское») содержат характеристику лит. жизни 20–30-х гг. — рассказы В. о Пушкине, Языкове, А. А. Дельвиге (и их семейном окружении), П. А. Плетневе, М. Ю. Лермонтове, его отзывы на отд. произв., существенные для понимания позиции читателя, близкого пушкинскому кругу: меткие оценки «Полтавы», «Бориса Годунова» Пушкина, «народных» песен Дельвига, отрицаг. оценка «Сев. цветов на 1830 г.» (свидетельство известного падения читательского интереса к лит. деятельности пушкинского круга), трагедии А. С. Хомякова «Ермак», в которой казаки «говорят языком семейства Атридов» (с. 355). Мемуары доносят и атмосферу любовной игры, царившей в поместьях Вульфов, Тригорском и Малинниках, рисуя поведение ее участника — Пушкина, Языкова, В. и его многочисленных юных родственниц — как основанное во многом на лит. образцах (см.: Вольперт). Дневники В. явились «откровением для истории чувства и чувственности среднего рус. дворянства 1820–30-х гг.» (Щеголев, с. 16). Донжуанизм В., с его системой любовной науки, способствовал выработке особой, бесстрастной манеры в передаче интимно-личного опыта — уникальной для мемуарной прозы пушкинского времени.

Изд.: фрагменты «Дневников» — В книгах: Майков Л. Н., Пушкин, биогр. мат-лы и ист.-лит. очерки, СПб., 1899, с. 162–222 (вступ. ст. Л. Н. Майкова); Пушкин и его современники. П., 1915, в. 21–22, с. 1–301 (предисл. и прим. М. Л. Гофмана).

Лит.: Пушкин (ук.); Пушкин в восп., т. 1; Пушкин. Переписка (ук.); Колосов В. И., А. С. Пушкин в Твер. губ. в 1827 г. Тверь, 1888; Модзалевский Б. Л., Поездка в с. Тригорское в 1902 г. — В кн.: Пушкин и его современники, т. 1. в. 1, СПб., 1906 (там же письма В. за 1828–53); Кашкин Н. Н. Род Вындомских. — В его кн.: Родословные разведки, т. 1, СПб., 1912, с. 127–32; Вересаев В. В. В двух планах. Статьи о Пушкине, М., 1929, с. 81–93; Керцелли Л. Ф. А. Н. Вульф. — В кн.: Тверской край в рисунках Пушкина, М., 1976, с. 78–103; Вольперт Л. И., Пушкин и психол. традиция во франц. лит-ре, Т., 1980, с. 11–30. + Некролог: «Голос», 1881, 23 апр. Черейский.

Архивы: ИРЛИ, ф. 304, д. 22 898... 23 029 (семейная переписка Осиповых-Вульф-Вревских, хоз. док -ты).

КОЛОШИН³, Колошин Сергей Павлович [10(22).1.1825, Москва – 09.12.1868, Флоренция], прозаик, журналист. Из дворян Костром. губ. Сын Пав. И. Колошина и гр. А. Г. Салтыковой; племянник *П. И. Колошина*. В 1840 вопреки своему желанию стать военным был отдан в петерб.

³ Первая публикация: *Махов А. Е.* Колошин С. П. // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С 28–29.

училище правоведения, которое вскоре оставил; в 1843 поступил в Гренадерский король прусского полк; впоследствии, вероятно, служил в гусар. полку (возможно, до 1860). В Петербурге познакомился с Л. А. Меем, ставшим другом К. (см. посв. К. стих. «На бегу», 1862); после смерти Мея опублик. некролог в «Зрителе» (1862, № 22). Лит. дебют К. — в ж. «Москвитянин» (6 очерков под общим назв. **«Из записок празднующегося»** — 1850, № 7, 8, 11, 13). В 1850 – нач. 51 К. играл заметную роль в издании «Москвитянина»: писал заметки в раздел библиографии, вел раздел заруб. хроники.

Е. П. Ростопчина, хорошая знакомая К., писала о нем: «...вынес крест тягчайшей доли — “Москвитянин” издавал...» («Дом сумасшедших...» — РС. 1885, № 3, с. 691). «Молодая редакция» «Москвитянина» высоко оценивала лит. возможности К.: «он — сила», по словам А. А. Григорьева, намеревавшегося вместе с К. и М. П. Погодиным издавать ж-л (А. А. Григорьев. Мат-лы для биографии, П., 1917, с. 260); Погодин, иронически утрируя это мнение, назвал К. «надеждой Русской Литературы» (Барсуков, XI, 158).

В 1851 К. покинул «Москвитянин» из-за разногласий с Погодиным. В февр. – марте 1851 с Л. Н. Толстым, с к-рым он был в дальнем родстве, готовился к экзамену на степень канд. прав. В 1853–57 продолжал воен. службу в Вост. Сибири; в Иркутске и Ялуторовске встречался с декабристами И. И. Пущиным, А. В. Поджио и С. П. Трубецким. Вернувшись в 1857 в Москву, вышел в отставку, посвятил себя лит-ре. Печатался в ж. «Пантеон», «Развлечение» (вел гор. хронику в 1859 – нач. 1861 под псевд. Не Я); газ. «Моск. вед.», «Моск. вест.», «Моск. курьер». В 1861–63 издавал собств. ж. «Зритель обществ. жизни, лит-ры и спорта», где печатал произв. Мея, А. И. Левитова, Г. И. Успенского и вел отдел моск. хроники. «Зритель...» разорил К., а пошатнувшееся здоровье вынудило его в 1863 уехать в Италию, где он в бедности прожил до конца жизни, был переводчиком при Милан. суде, служил в конторе агента шелковой фирмы, сотрудничал в газ. «Italie» (с 1867).

На родине изредка печатались его статьи: цикл **«Европа и европейцы. Зигзаги и арабски рус. туриста»** — в газ. «Совр. летописи» (1863–1864) и газ. «Сев. пчела» (1864, 18 сент.; отд. изд. — в 1, М., 1866); 2 статьи против папизма и иезуитов помещены в ж. «Эпоха» (1864, № 3, 6); печатался также в газ. Погодина «Русский» (1867, № 1–2, 5–6, 7–8, 25–26), в газ. «Рус. инвалид»; в 1865 предлагал А. А. Краевскому для газ. «Голос» («Письма из Италии») (в 1867 ему же предлагал пост. двухнедельный фельетон).

Ранние очерки К. — «**Лихач**», «**Постоялый двор и наивная хроника**» («Москв.», 1850, 7, 8), «**Московские типы**» (Посв. Д. В. Григоровичу), «**Половой**» («Пантеон», 1852, кн. 11) близки традиции «физиологич. очерка». В кон. 50-х и нач. 60-х гг. проза К., выступавшего ранее с умеренно либеральных позиций, обретает обличит. направленность (««Господа! Ей богу тошен / Жребий родины моей», — / Загремел Сергей Колошин, / Каталина наших дней», — писал Б. Н. Алмазов, — «Стихотворения», М., 1874, с. 771). Ее гл. темой становится критика светского общества. В основе конфликта нередко лежит столкновение «слабого» героя, испорченного светским воспитанием, с естеств. жен. натурой: пов.

«Ваш старый знакомый» («Москв.», 1850, № 9–10; упрек в подражании «Герою нашего времени» М. Ю. Лермонтова — ОЗ, 1850, № 9, отд. VI, с. 50–51), «Современный недоросль» («Атеней», 1858, № 33–35), «Умная женщина» («Пантеон», 1852, т. 1, кн. 1; рец.: «Москв.», 1852, № 6, отд. V, с. 77). В «перевернутом» виде эта коллизия предстает в пов. «Московская Травиата» («Развлечение», 1859, № 46–48). К., развивая тему «падшей» женщины, в полемике с А. Дюма-сыном изобразил не жертву, но хищницу, губящую влюбленного в нее и поработанного ею мечтателя. Гл. соч. — пов. «Светские язвы» (сб. «Утро»; отклик: «Моск. обозр.», 1859, № 2, библиограф. указ., с. 1–2; отрицат. отзыв А. А. Григорьева — РСЛ, 1859, № 2, с. 128), где изображен уклад жизни «столпов» светского общества, к-рым К. противопоставлял «подлинную аристократию».

За увлечение светским жаргоном А. В. Дружинин упрекал автора в беллетристич. дендизме («Совр.», 1850, № 5–6, отд. VI, с. 187, 191). Попытку К. сделать положит. героем человека благородного, но оказавшегося беспомощным в столкновении с законами света, Н. А. Добролюбов счел неудачной: «[“Светские язвы”] были бы, может быть, очень художественны, если бы глупый и малодушный байбак, сын Хвалынский, не был представлен в них образцом всех добродетелей» (IV, 134–135).

В повествовании К. всегда слышен голос автора-публициста, рассуждающего об обществ. проблемах, его язвит., саркастич. тон; в сюжетах заметна роль мелодраматических (мотив незаконнорожденности в «Светских язвах») и водевильных элементов (мистификация в «Умной женщине») обмен героев ролями в «Рассказе, не стоящем заглавия» — «Раут», кн. 3, М., 1854, а также вмешательство в ход событий «иронии судьбы», расстраивающей корыстные планы героев). Драм. «сцены» К.: «Небольшие люди» («Развлечение», 1860, № 3; отд. изд. — М., 1860), «Невинные досуги» (там же, 1860, № 30) построены как речевые портреты провинц. дворян, мещан и пр.; комич. эффект достигается нагнетанием бессодержательности до степени абсурда. Упрекая совр. журналистику в чрезмерной наставительности (письмо Погодину — ГБЛ, ф. 231/11, к. 16, № 26, л. 15 об.), К. стремился придать своим фельетонам и хроникам развлекает. форму. Фельетоны К., в 60-е гг. вытеснившие из его творчества худож. прозу, свидетельствуют о неприятии рев.-демокр. направления: наряду с неизменно высокими оценками произв. А. Н. Островского, А. Ф. Писемского, И. С. Тургенева, защитой лит.-критич. традиций В. Г. Белинского (см. полемику К. с К. А. Полевым об ист. значении Белинского в ст. «День памяти учителя» — М. В. 1859, № 49), в них появились нападки на Н. Г. Чернышевского и разночинцев — упреки в «лакейской зависти к дворянству» («Зритель», 1862, № 17, с. 559, в разделе «Жизнь в Москве»), выпады против «совр. обличителей» («Развлечение», 1861, № 6, с. 69), из-за к-рых К. сопоставляли с Ф. В. Булгариным («Развлечение», 1861, № 7, с. 81). Нападки К. на А. И. Герцена («Совр. летопись», 1863, № 39) вызвали отповедь брюссельской эмигрант. газ. «Листок» (1863, 22 дек.; см. в кн.: «Летопись жизни и творчества А. И. Герцена. 1859–1864, М., 1983, с. 578, 591). Метания К. между соблазном легкого лит. заработка и се-

рзным худож. устремлениям (к-рые в силу житейских обстоятельств не возобладали) сказались на его лит. деятельности, несущей печать непоследовательности.

Др. произв. Очерки: «Бывалое дело. (Отрывок)» («Москв.», 1850, № 23), «По поводу амер. женщины» (сб. «Утро», [т. 1], М., 1859), «Отчего нет рус. фельетона» («Развлечение», 1859, М° 45), «Иван Игнатъич» (там же, 1860, № 14); «Въетан на Малой Дмитровке 13 марта» («Развлечение», 1860, № 12; отд. изд. — М., 1860); «Наша деревня изо дня в день. Дневник фельетониста» («Развлечение», М., 1860 (хроника моск. жизни)).

Изд. Письма: Ф. М. Достоевскому — ЛН, т. 86, с. 397; А. В. Дружинину (1862). — В кн.: Письма к А. В. Дружинину, М., 1948; Н. А. Некрасову. — В книгах: Архив села Карабихи. М., 1916; Некрасовский сб., т. 5. Л., 1973, с. 308.

Лит.: Пущин И. И., Записки о Пушкине. Письма, М., 1956, с. 267; Достоевский, XXVII; Некрасов; Толстой; Барсуков (все — ук.); Воронов М. А., Московская литературня. — РСл., 1864, № 4; Евгеньев-Максимов В. Е., Н. А. Некрасов и «братья-писатели». — В кн.: Некрасовский сб., П., 1918; Нечаева. «Эпоха», с. 89–91, 255, 256, 269; Заборова Р. Б. Из арх. разысканий о Н. А. Некрасове. — РЛ, 1973, 4; ЛН, т. 51–52, 71, 83, 86 (ук.). **Некрологи**, 1869: «Голос», 4 марта; «Илл. газета», 20 марта. Геннади; РБС; Брокгауз; НЭС; Венгеров. Источ.; Мезьер; Масанов.

Архивы: ЦГАЛИ, ф. 1345; ГБЛ: рукописи статей, письма М. П. Погодину (ф. 231, разд. II, к. 16, №№ 23–27, 1851–1864, б. г.), М. М. Достоевскому (ф. Достоевских, разд. II, оп. 5, № 88), И. И. Пушкину (ф. 243, оп. 2, № 8, 1855), В. А. Соллогубу (ф. 231, разд. II, к. 16, № 30, 1865) и др.; ГПБ, ф. 236, № 77 (письма Г. П. Данилевскому), ф. 391, № 441 (письма А. А. Краевскому), ф. 438 (прошение К. в Лит. фонд, письмо А. Н. Афанасьева К. Д. Кавелину и др.), 15–17 [справка В. Н. Сажина]; ИРЛИ, ф. 202, оп. 2, № 44; ЦГИА, ф. 1343, оп. 23: д. 5529 (дело о дворянстве: дата рожд. К. — 10 сент.); ЦГИАМ, ф. 203, оп. 745, д. 253, л. 621–621 об. (м. с.).

ЛОЦМАНОВ⁴ Андрей Васильевич (1807, Верх-Исетский завод, близ Екатеринбургa — не ранее 1836, Минск?), литератор-дилетант. Род. в приписанной к рабочим старообрядческой семье. В 1813 Л. вместе с отцом, назначенным поверенным по продаже железа, отправился в Москву, где занимался с дом. учителями: нек-рое время жил в доме гр. Е. И. Шереметевой (родственницы хозяина Верх-Исет. завода); в 1818–23 учился, скрывая свое крепостное состояние, «года полтора» в нар. уч-ще, в частных пансионах А. П. Терликова (до 1819) и штабс-капитана И. И. Галушки (1821–23). Чтение соч. Вольтера, Ж. Ж. Руссо, аббата А. Баррюэля, трактата К. А. Гельвеция «Об уме», а также масон. взгляды своего учи-

⁴ Первая публикация: Махов А. Е. Лоцманов А. В. // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 396–397.

теля Г.И. Галлера сформировали воззрения Л., в к-рых идеи естеств. права сочетались с верой в некое грядущее возмездие властителям мира. Ок. 1822 переводил авантюрно-ист. романы В. Скотта «Пират» (под руководством Галлера) и «Рыцари льва» К.Г. Шписа (оба не сохр.). В 1823 при поддержке покровителей он издает сб-к «Переводы и сочинения в прозе» (М.), где наряду с ориг. соч. Л. — «Утро», «Задонская битва», «Сравнение Александра Великого с Петром I», «Мысли об уединении» и др. — и его друзей по пансиону Галушки (Ф. Салманов, А. Лихарев, М. Щербинин, П. Павлов) представлены переводы из Ж.Ж. Бартеlemi, Ф. Фенелона, Руссо (в т.ч. фрагмент о Сократе и Катоне из статьи «О политич. экономии»). Сентименталистский культ «невинности поселян» и их «возвышенных чувствований» перемежается в сб-ке с выпадами против «людей, живущих в кругу большого света» (с. 113): характерно противопоставление царя-просветителя и царя-завоевателя (персонифицированное в образах Петра I и Александра Македонского).

Видимо, к этому времени относится и неоконч. пов. Л. «Негр, или Возвращенная свобода» (опубл. в 1966, см. в кн.: Астафьев), созданная под влиянием сентиментально-филантропического романа Ж. Лавалле «Негр, или Черный, каких мало бывает белых» (1789. рус. пер. — Орел, 1820); Л. прибегает здесь к распространенной в рус. лит-ре (А.Н. Радищев, В.В. Попугаев, декабристы) иносказат. («негритянской») трактовке темы крепостного права. В 1823 16-летний Л. был исключен из пансиона Галушки за «вольность мыслей, не приличную молодым людям» (ЦГАОР, ф. 109, л. 267 об.; по др. версии — за сокрытие крепостного происхождения; при поступлении назвал себя купеч. сыном) и отправлен на Верх-Исетский завод, где состоял конторским служителем и был учителем. Здесь Л. пытался создать «Общество ревнителей свободы», мистифицируя знакомых мнимыми свидетельствами его существования. Гл. доказательством призвано было быть сочиненное Л. в 1823 т.н. «Отношение» (опубл. в кн.: Астафьев) — обращение к адм. Н.С. Мордвинову, представленному Л. «Президентом тайного общества ревнителей свободы» и одновременно «Вел. магистром 4-х степеней и 500 совета», в к-ром рассказывалось о деятельности мнимого об-ва; документ составлен от имени «агента уральских окрестностей Ази-Гезга, действит. члена, представителя 2-й степени». Тема антикрепостнич. агитации («семена свободы сеются на хребтах Урала» — там же, с. 74) и грядущего падения царствующей династии облечена Л. в символику, заимствованную гл. обр. из рыцарских романов (ср. аналогичные по стилю и духу патетич. рассуждения из пов. Л. «Негр...»: «Пламенное воображение беспрестанно водило его по лабиринту древности: везде тиранство приводило его в негодование, но свобода, чувство высоких душ, заставляла его трепетать от радости» — там же, с. 93); вместе с тем юношеское свободомыслие Л., несомненно, несло рев.-просветит. окраску.

В 1827, после обнаружения «Отношения» заводским начальством, Л. был помещен в Бобруйскую крепость; по заключению А.Х. Бенкендорфа, «умысла преступного в его действиях не открыто, хотя мысли преступны» (там же, с. 57). В 1832 освобожден и отправлен в Минск, где состоял канц. служителем в управе полиции. Дальнейшие следы Л. теряются.

Лит.: Горловский М. А., Пятницкий А. Н. Из истории рабочего движения на Урале. Свердловск, 1954, с. 189–205; Байтин М. И., Пугачев В. В. Полит. идеи Л. — «Уч. зап. Саратов, юридич. ин-та», 1960, в. 9, с. 76–91; Астафьев А. В. «Ревнитель свободы» Л. (с прил. текста повести Л. «Негр...») — Проблемы рус. лит-ры, [в.] 1, Я., 1966 (на с. 60 библи.); Коган Л. А. Крепостные вольнодумцы, М., 1966. с. 78–121.

Архивы: ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп.. 1827 г., д. 441 (следств. дело Л.: вкл. рукописи); ЦГИА, ф. 1286, оп. 4. д. 97 (дело о «злоумышленнике» Л., биограф. сведения) [справка Б. М. Витенберга].

Статьи из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»¹

«АРЗАМАС», «Арзамасское общество безвестных людей» — литературный кружок в Петербурге (1815–1818; иногда собирался в Москве), объединивший сторонников литературных реформ Н. М. Карамзина и противопоставивший себя «Беседе любителей русского слова». Образ А. был создан в кульминационный момент давней полемики карамзинистов и литературных «архаистов»: пьеса «Липецкие воды» А. А. Шаховского (пост. 23 сентября 1815 в Петербурге), высмеивавшая слезливого «балладника Фиалкина» (т. е. В. А. Жуковского), вызвала сатиру «Видение в какой-то ограде» Д. Н. Блудова, где был изображен будущий А. — «общество друзей литературы, забытых Фортуною и живущих вдалеке от столицы», которые собирались «по назначенным дням в одном Арзамасском трактире». Деятельность А. была пронизана духом игры и пародии: все его участники имели прозвища, заимствованные из баллад Жуковского (К. Н. Батюшков — «Ахилл», Д. Н. Блудов — «Кассандра», А. Ф. Воейков — «Дымная печурка», П. А. Вяземский — «Асмодей», Д. В. Дашков — «Чу!!!», Д. В. Давыдов — «Армянин», В. А. Жуковский — «Светлана», М. Ф. Орлов — «Рейн», А. С. Пушкин — «Сверчок», В. Л. Пушкин — «Вот», А. И. Тургенев — «Эолова арфа», С. С. Уваров — «Старушка» и др.), ритуалы А. травестили торжественные собрания «Беседы...», а тексты «кошунственно» применяли к борьбе А. и «Беседы...» библейские и христианские понятия (Арзамас — «Новый Иерусалим» и ковчег, на котором спасаются от «потопа» «Липецких вод» Шаховского; жареный арзамасский гусь — травестия Святого Духа; «таинства» А. — аналог христианских таинств; собрания «Беседы...» — ад или сатанинский шабаш). Литературное творчество арзамасцев (речи, сатиры, пародии, послания), культивировавшее

341

Статьи из «Литературной энциклопедии...»

¹ Все статьи впервые опубликованы в: Лит. энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001. В круглых скобках в конце статьи даются номер столбца публикации и вариант подписи.

принцип и идеал «галиматъи», по своему значению вышли за рамки чисто литературной полемики, достигнув доселе небывалой в русской литературе степени комизма. Попытки будущих декабристов Н.И. Тургенева и М.Ф. Орлова, вступивших в А. в 1817, придать его деятельности серьезный характер, успеха не имели.

Лит: *Гиллельсон М.И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974; «Арзамас». Сборник в двух книгах (вступит. статья В.Э. Вацура). М., 1994; *Проскурин О.А.* Новый Арзамас — Новый Иерусалим. Литературная игра в культурно-историческом контексте // Новое литературное обозрение. 1996, № 19. (К. 56. Подп.: А.М.)

БЕСЕДА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКОГО СЛОВА — литературное общество в Петербурге (1811–16), объединявшее консервативных литераторов старшего поколения и их последователей. Создано по инициативе А.С. Шишкова, собиралось в доме Г.Р. Державина, где уже с 1807 проводились частные собрания будущих членов Б. Печатный орган — «Чтения в Б.» (1811–16). Состав Б. был неоднороден: в нее входили авторы классицистической ориентации (Д.И. Хвостов, П.И. Голенищев-Кутузов, А.П. Бунина), предромантические поэты-мистики (С.С. Бобров, С.А. Ширинский-Шихматов), сагирики А.С. Шишков и Д.П. Горчаков, драматург А.А. Шаховской; в собраниях Б. участвовали И.А. Крылов и Н.И. Гнедич, ее почетными членами состояли И.И. Дмитриев и Н.М. Карамзин. Б. имела официальную государственную поддержку, выраженную в институте попечителей (в число которых входили некоторые министры правительства), иерархическую структуру (деление на четыре разряда, возглавлявшиеся председателями — Державиным, А.С. Хвостовым, Шишковым и сенатором И.С. Захаровым), строго регламентированный ритуал заседаний. Б. видела свою цель в поддержании преемственности литературных поколений, поэтому на собрания приглашались молодые авторы для чтения и обсуждения своих произведений. Восставая против «нового образа мыслей, новых понятий, возникших из хаоса чудовищной французской революции» (Записки ... А.С. Шишкова. Т. 1. Берлин, 1870. С. 85), Б. стремилась вернуть литературу и общественное сознание к исконным национальным ценностям, которые реконструировались идеологом Б. — Шишковым вполне фантастически и субъективно (так, церковнославянский язык отождествлялся с русским, народный же язык предлагалось «очистить несколько от своей грубости»). Деятельность Б., воспринимавшаяся писателями-карамзинистами как анахронизм, стала предметом пародий «*Арзамаса*».

Лит: *Десницкий В.* Из истории литературных обществ начала XIX в. Журналы «Беседы...» // *Десницкий В.* Избранные статьи по русской литературе XVII–XIX вв. М.; Л., 1958; *Лямина Е.Э.* Архаисты и неноваторы. // Новое литературное обозрение. 1997, № 27.

ВОЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ, Общество соревнователей просвещения и благотворения — литературное общество в Петербурге (1816–1825), основанное литераторами Е. П. Люценко, А. А. Никитиным и др. Печатный орган — журнал «Соревнователь просвещения и благотворения» («Труды В. о. л. р. с.») (1818–1825). Членами В. о. были Н. И. Гнедич, А. А. Дельвиг, А. С. Грибоедов, В. К. Кюхельбекер, К. Ф. Рылеев, А. А. и Н. А. Бестужевы; на заседаниях зачитывались произведения А. С. Пушкина. С июня 1819, когда председателем В. о. был избран Ф. Н. Глинка, член Коренной думы Союза Благоденствия, В. о. стало рупором либеральных идей, что вызвало противодействие его правого крыла (В. Н. Каразин, Н. А. Цертелев, Б. М. Федоров) и политические доносы Каразина (1820). В программных текстах В. о. были сформулированы некоторые принципиальные для русского либерализма идеи: о неизбежной победе просвещения, об общественной силе поэтического слова («никакое могущество земное не сильно ... остановить благородной деятельности ума и сердца»; «перо пишет, что начертается на сердцах современников и потомства»; Н. И. Гнедич, речь о поэте и поэтах, «Соревнователь...», 1821. Ч. 15. С. 138–139), о моральной твердости и внутренней независимости поэта от плебса («И что ж? пусть презрит нас толпа»; Кюхельбекер, «Поэты», 1820).

Лит.: *Базанов В.* Ученая республика. М.; Л., 1964. (К. 140. Подп.: А. М.)

343

ВОЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ СЛОВЕСНОСТИ, НАУК И ХУДОЖЕСТВ (первоначальное назв.: Дружеское общество любителей изящного; бытовое назв.: Михайловское общество, по месту собраний с 1811 — Михайловскому замку) — литературно-общественная организация в Петербурге (1801–1825). Создано по инициативе бывших воспитанников Академической гимназии — И. М. Борна и В. В. Попугаева. В первый период (1801–1807, официальное разрешение с 1803; президенты в 1803–1805 и 1805–1807 Борн, в 1805–1806 Попугаев) В. о. включало главным образом разночинцев и выходцев из бедного дворянства (А. Х. Востоков, А. Е. Измайлов, Н. Ф. Остолопов, Г. П. Каменев, И. П. Пнин, А. Г. Волков, И. А. Кованько, сын А. Н. Радищева — Николай), опиравшихся в своем творчестве на традиции Просвещения, в частности, А. Н. Радищева (откуда принятое в научной литературе определение кружка как «поэтов-радищевцев»). Издания В. о. — два стихотворных альманаха «Свиток муз» (1802, 1803), журнал «Периодическое издание В. о. л. с. н. и х.» (1804, вышел один номер). При участии В. о. было предпринято незавершенное издание сочинений А. Н. Радищева (1807). В творчестве участников В. о. сентиментальная лирика соседствует с политической и морально-философской публицистикой: прозаические произведения Пнина («Вопль невинности, отвергаемой законами», 1802) и Попугаева («О рабстве и его начале и следствиях в России», повесть «Негр», 1804) пронизаны мотивами свободолюбия, протеста против рабства и других форм общественного неравенства.

Второй период В. о. (1807–1812, 1816–1825; президенты с 1807 Д. И. Языков, в 1816–1825 А. Е. Измайлов, печатный орган с 1818 — жур-

нал «Благонамеренный») отмечен упадком, отсутствием идей и эклектичностью состава; участие в В. о. в 1817–1820 молодых поэтов пушкинского круга (А. С. Пушкин был членом В. о. с 1818) и будущих декабристов (В. К. Кюхельбекер, К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев и др.) имело случайный характер.

Лит.: *Десницкий В.* Из истории литературных обществ начала XIX в. Из истории "Вольного общества..." // *Десницкий В.* Избранные статьи по русской литературе XVII–XIX вв. М.; Л., 1958; Поэты-радищевцы (вступит. статья В. А. Десницкого, Вл. Орлова). Л., 1979. (К. 140. Подп.: А.М.)

ГРАФОМАНИЯ (от греч. *gráphō* — пишу, и *mania* — страсть, безумие) — страсть к литературному творчеству, не подкреплённая талантом и признанием читателей. Феномен Г. и ее разновидности — метромании (страсти к сочинению стихов), получил особое распространение с 18 в., с появлением моды на сочинительство. Комедия А. Пирона «Метромания» (1738), высмеивающая массовую одержимость стихотворчеством, сделала Г. популярной темой сатирической литературы, в которой складывается собирательный образ графомана — неудачливого, но плодовитого литератора, сочетающего бездарность и манию величия. Имена некоторых графоманов, реальных или вымышленных, благодаря сатире стали нарицательными: таков в римской литературе поэт Мевий, высмеянный Горацием (эпод 10), в русской литературе — граф Д. И. Хвостов, в немецкой культуре — Бекмессер, персонаж оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868). Однако зачисление поэта в «графоманы» не всегда оказывается оправданным: так, лицеисты пушкинского курса воспринимали в качестве графомана В. К. Кюхельбекера (диалог «Демон метромании и стихотворец Гезель» в рукописном журнале «Лицейский мудрец»; Грот К. Я. Пушкинский лицей. Спб., 1911. с. 292–293), впоследствии самобытного поэта. Понятие Г. относительно: абсурдность сочинений графа Хвостова, в которых «сама природа является иногда навыворот» (М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти), может восприниматься в исторической перспективе и как своеобразное новаторство, предвосхищающее эксперименты русского поэтического модернизма. Признаки Г. (повторы, бессознательные заимствования) нередко свойственны и ранним, ученическим произведениям выдающихся поэтов (ранние стихи М. Ю. Лермонтова, А. А. Блока). Аномально высокая, граничащая с Г. писательская активность у крупных писателей иногда бывает вызвана сложными психологическими причинами: так, у Ф. Рюккерта, написавшего в связи со смертью своих детей в 1834 цикл из 428 стихотворений, творческий процесс, очевидно, приобрел автотерапевтический характер (С. 87. Подп.: А. Е. Махов.)

ДЕМОНИЧЕСКОЕ в европейской литературе — комплекс представлений о личности, отпавшей от Бога, восходящих к христианскому учению о падших ангелах (демонах). Различные персонификации зла присутствуют, как и в христианстве, в большинстве политеистических

религий (персидские дэвы, еврейские шедим и шеирир, упоминаемые в Ветхом Завете; боги — персидский Ахриман, индуистская Кали, египетский Сет) и отображены в соответствующих национальных литературных (так, в эпизоде о Нале и Дамайнти из индийского эпоса «Махабхарата» богиня Кали выступает в роли злого духа, заколдовавшего игральные кости Наля). Однако образы демонов и «злых богов» в политеистических системах, как правило, статичны, поскольку воплощают представление о зле как сущностном и извечном мировом начале. Лишь христианство, не признающее за злом онтологического статуса (зло «само по себе не обладает никаким существованием»; Псевдо-Дионисий, «О божественных именах», 4:32), разработало динамичный и неоднозначный образ дьявола (демона, Сатаны, Люцифера) — существа, совмещающего призрачность (он «с каждым днем... приближается к небытию»; Григорий Великий, Моралии, 14:18) и всеприсутствие, неустранимую силу благодатной Божественной природы и безнадежную испорченность воли («Воля Сатаны всегда зла, но сила его никогда не бывает несправедна, ибо волю имеет от себя, а силу — от Бога»; там же, 2:10), обладающего своей трагической историей (в прошлом он серафим, высший из ангелов) и неясными перспективами в будущем (согласно Новому Завету и догматическому богословию, дьявол осужден на вечное заключение в аду; по мнению Оригена, 3 в., и некоторых иных богословов, он может надеяться на Божественное прощение).

345

Сложность христианской концепции дьявола в значительной мере обусловила литературную эволюцию идеи Д., включившую в 18–20 вв. и такие моменты, как сочувствие к «демону», его полное оправдание и даже своего рода суд дьявола над Богом. С первых веков христианства до 18 в. Д. трактовалось как безусловно негативное начало. Литературная демонология Средних веков представлена житиями святых (выделяется «Жизнь св. Антония» Афанасия, 4 в., с подробными описаниями бесовских искушений и разнообразных обликов демонов), видениями, подробно изображающими устройство ада и заточенного в нем Люцифера (особенно в «Видении Тнугдала», 12 в.; к этой традиции принадлежит и изображение ада в «Божественной Комедии» Данте), легендами о договоре человека с дьяволом (древнейшие из них — история святого Василия, переданная св. Иеронимом в 5 в., и история о Теофиле Киликийском из греческого жития Теофила, написанного Евтихианом, 7 в., которая стала исключительно популярной и отразилась в легенде о Фаусте), поэмами на библейские сюжеты (в т.ч. две староанглийские поэмы на сюжет книги Бытия, т.н. Genesis A и Genesis B, в которых Люцифер воздвигает собственный трон на севере неба и восклицает, что «сам может стать Богом»), мистериями, подробно описывающими бунт Люцифера против Бога, его попытку занять Божественный престол и неизбежное падение. Уже в ранних демонологических текстах дьявол выступает не только в роли «величайшего грешника», но и своего рода философа-идеолога, противопоставляющего Божественному мироукладу собственный взгляд на мир, порой весьма смелый: так, в латинской поэме «О первородном грехе» св. Авита Алкима (6 в.) дьявол отрицает факт собственной тварности, объявляя себя собственным творцом: «Думая, что он сам себя сотворил,

что он сам был собственным создателем, почувствовал ярость неистовым сердцем, и, отрицая творца, сказал: “Последую божественному имени, и воздвигну вечный трон над эфиром”» (S. Avitus Alcimus. *De Peccato Originali*. // *Patrologiae cursus completus, series latina*. Paris. 1847. Т. 59. Col. 331). В Средние века возникает (получая дальнейшее развитие в сатирико-дидактической литературе 16 в.) обширная номенклатура «отвечающих» за определенные человеческие грехи демонов, в числе которых — «Тутивилл» (Tutivillus), демон-писец, пародирующий соответствующего ему ангела-писца и ведущий «книгу грехов»; к образу этого демона, возможно, восходит позднейшее представление о писателе как летописце человеческих грехов (Jennings, 34). В эпоху Ренессанса под влиянием мистико-эзотерических учений воскрешаются, вопреки противодействию церкви, античные представления о добрых демонах-посредниках между земным и горним миром; в литературу входит амбивалентная тема «личного демона», который служит источником интеллектуальных озарений, но может и погубить душу (Мефистофель в народной «Книге о Фаусте» 1587, и в трагедии «Доктор Фауст» К. Марло, ок. 1588). Образы инкубов и суккубов (демонов, принявших соответственно мужской и женский облик), представлявшиеся средневековому воображению отвратительными, в эпоху Ренессанса претерпевают эстетизацию (так, прекрасный суккуб пытается совратить сэра Персиваля в романе «Смерть Артура» Т. Мелори, 1469–70). В конце 17 в., в трактате «О демониальности и инкубах и суккубах» итальянского теолога Л. Синистрари высказывается мысль о том, что «в результате связи с инкубом природа человека не только не деградирует, но, напротив, облагораживается» (цит. по: Kiessling, 77); эта идея открывает путь к возвышенному образу демона-любownika в романтической поэзии 19 в.

В 17 в. Д. обретает новую, психологически углубленную разработку в трагедии «Люцифер» голландского драматурга Й. ван ден Вондела (пост. 1654) и в поэме «Потерянный рай» Дж. Мильтона (1665). Призрачное бытие вне Бога и его миропорядка впервые осознается как глубокая трагедия, как пытка для отпавшей от Бога личности. Так, у Вондела Люцифер внутренне раздвоен, будучи не в состоянии признаться самому себе в своем болезненном тщеславии, которое не позволяет ему, «вице-королю Бога», перенести предсказанное возвышение Адама над ангелами; не может он себе признаться и в сомнительности возложенной им на самого себя миссии исправления ошибок Бога якобы «ради самого Господа». У Мильтона постоянное превращение зла в добро, происходящее помимо желания дьявола, превращается в одну из самых страшных его пыток: Сатана обречен терзаться, «...видя, что любое зло / Во благо бесконечное, в Добро / Преображается...» (кн. 1); одним из первых в истории поэзии Милтон осмысляет ад как состояние души: «...Ад вокруг него / И Ад внутри. Злодею не уйти / От ада, как нельзя с самим собой / Расстаться» (кн. 4; перев. Арк. Штейнберга). Хотя Милтон был далек от сочувствия к павшему дьяволу, которое приписывалось ему поэтами-романтиками («Он сам, не зная того, был на стороне дьявола»; У. Блейк, заметка о Мильтоне. *Oxford dictionary of quotation*. 1986. Р. 88), нарисованная им картина отпадения от Бога как грандиозной психологической коллизии дала мощный стимул к поздней-

шим романтическим «апологиям дьявола». Если средневековые видели в дьяволе существо абсолютное чуждое человеку, не заслуживающее никакого сочувствия («Кого назовем чужим, если не ангела-отступника?»; Григорий Великий, Моралии, 12:36), то дальнейшее развитие комплекса Д. связано прежде всего с вочеловечиванием дьявола, его обрастанием психологическими деталями. Переломный момент в этом процессе ознаменован эпической поэмой Ф. Г. Клопштока «Мессиада» (1748–1773), где впервые был изображен раскаявшийся в своих грехах демон — Аббадона, который в Судный день просит Христа «не о милости, а смерти» (19:111–112), но получает, вопреки христианской догматике, неожиданное прощение. Этот сюжетный ход был восторженно встреченный сентиментальным читателем (сам Аббадона в поэме проливает бесконечные потоки покаянных слез).

В 19 в. традиционно-христианская линия в понимании Д. продолжается прежде всего в «Фаусте» Гете (1808; 1832), где Мефистофель трактован, в духе ортодоксального богословия, как чуждое бытию существо: «вечно отрицающий дух», он полагает, что «все возникающее достойно гибели» (ст. 1339–1341) и любит лишь «вечно-пустое» (Ewig-Leere) (ст. 11603) — собственную дьявольскую пародию на Божественное начало «вечно-женственного» (Ewig-Weibliche). К той же традиции восходит и демонология А. С. Пушкина, для которого, однако, Д. проявляется не только в традиционном для христианского дьявола отрицании жизни (пушкинский демон «на жизнь насмешливо глядел»; «Демон», 1823), но и в игре судьбы как непредсказуемой и враждебной человеку силы («игра» у Пушкина, устойчиво связанная с образом демона/беса, на высшем уровне выступает как демоническая сила, управляющая миром и не имеющая ничего общего с Божественным Провидением: «Игралища таинственной игры, / Метались смущенные народы»; «Была пора: наш праздник молодой...», 1836). В то же время с началом эпохи романтизма в идею Д. все чаще вкладывается положительный смысл. Сама попытка дьявола нарушить учрежденный Богом миропорядок, выйти за предписанные ему границы стала восприниматься как позитивная модель поведения, поскольку неизменность христианского чиноустройства мира («Каждый оставайся в том звании, в котором призван»; 1 Кор. 7:20) была уже в предромантическую эпоху осознана как помеха бесконечному развитию человека: «Рано он почувствовал узость границ человеческого и с дикой силой стучался в них, пытаясь их преодолеть», — писал Ф. М. Клингер о Фаусте («Жизнь, деяния и нисхождение в ад Фауста», 1791, кн. 1, гл. 1). В результате этой ценностной переориентации демон, включаясь в общий контекст романтической отчужденности от Божественного миропорядка, нередко осознается как «свой» (так, Кс. де Местр в «Путешествии вокруг моей комнаты» (1794) сочувствует Сатане и интересуется маршрутом его падения), а Бог — как «чужой». Дьявол (демон) в романтизме и символизме становится выразителем бунтарского богоборчества и мировой скорби и даже берет на себя роль заступника за человечество перед Богом, разоблачая жестокость и ничтожество созданного Богом мира. Люцифер в мистерии Байрона «Каин» (1821), принимая сторону людей, называет Бога одиноким и несчастным тираном, лучшим деянием которого

было бы «сокрушить самого себя» (акт 1, сц. 1); в неоконченной поэме «Падший ангел» А. де Виньи (1824) Сатана обвиняет Бога в том, что «все, снизошедшее в этот ненавистный мир, возвращается на небо окровавленным»; А. Суинберн в стихотворении «Гимн Прозерпине» (1866) обвиняет христианского Бога в том, что он погасил яркие краски языческого мира: «Ты победил, бледный галилеянин; мир стал серым от твоего дыхания»; наконец, Ш. Бодлер в «Литаниях сатане» (1857) просит Сатану о месте успокоения близ него, «под древом познания». В. Гюго в поэме «Конец Сатаны» возвращается к идее примирения дьявола и Бога (1854–60), заставляя последнего говорить Сатане слова прощения: «Между нами есть ангел... ангел по имени Свобода — это наша общая дочь... Сатана умер; воскресни, о небесный Люцифер!» Ценностная переориентация Д., произведенная романтиками, вызывала протест у христиански настроенных писателей, внедривших в общественное сознание представление о романтизме как «сатанинской школе» (определение Р. Саути в предисловии к поэме «Видение суда», 1821), отсюда — бытовой «демонизм» в сфере поведения и демонизация образов многих писателей-романтиков (например, характерное восприятие Пушкина как «гения... сатанинского, как Байрон»; имп. Александра Федоровна, письмо к С. А. Бобринской, 30 января 1837). Однако и в романтическом Д. сущность христианского дьявола в ее подлинных глубинах не пересматривается: став обвинителем Бога, он все же почти всегда остается врагом жизни, обманывающим и тех, кто пытается его любить и спасти (ангела Элоа в одноименной поэме А. де Виньи, 1824, Тамару в поэме «Демон» М. Ю. Лермонтова, 1829–1838).

На рубеже 19–20 в. новая волна откровенной эстетизации Д. (так, З.Н. Гиппиус подозревает в «Злом Духе» «непонятого учителя Великой красоты» — «Гризельда», 1893) поднимается на фоне поэтического воскрешения дуалистических ересей, в частности, учения богомилов о дьяволе как сыне Бога и брате Христа («И бог, и я — мы два враждебных брата, Предвечные зоны высшей силы...») — К.К. Случевский, Элоа, 1883), манихейской идеи о соучастии дьявола в сотворении мира или управлении им (во 2-й пол. 20 в. к этой теме обращается М. Павич: в «Хазарском словаре», 1983, Бог — хозяин вечности, а Сатана — хозяин времени). Воскрешается и целый комплекс иных мотивов средневековой демонологии: топос «вся земля полна демонов» трансформируется в ощущение постоянного присутствия рядом «мелкого беса» (Ф.К. Сологуб, «Сатанята в моей комнате живут...», 1926), заново переживаются феномены ведьмовства и одержимости («Огненный ангел», 1907–08, В. Я. Брюсова), «ночной кошмар» инкубата («враг ночной», «злая мара», «глаза туманит, грудь мне давит...») — Ф.К. Сологуб, «С врагом сойдясь для боя злого...», 1889), открытой русской поэзией уже в 1830-х («Стень», 1831, Д.П. Ознобишина). Процесс вочеловечивания Д. приводит в психологическом романе конца 19 — пер. пол. 20 вв. к его полной интериоризации, к превращению дьявола во внутренний голос человека, а ада — в состояние души: черт — «воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны» (Ф.М. Достоевский, «Братья Карамазовы», 1880; ч. 3, кн. 11, гл. 9); «ад — это значит больше не любить» (Ж. Бернанос, «Дневник деревенского священника»). Сред-

невековое представление о дьяволе как *artifex mirabilis* — «удивительном мастере», способном совершать чудеса в искусствах и науке, в 19–20 в. нашло развитие в идее о демонической природе таланта и богооставленности художника («Доктор Фаустус» Т. Манна, 1947). В романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова (1929–40) связь художника («мастера») с дьяволом (подчеркнутая символически букв: М на шапочке мастера — перевернутое W из «паспорта» Воланда) дана в неявном контексте древней неортодоксальной идеи возможного примирения дьявола с Богом: Воланд и мастер объединены своей сотериологической миссией, поскольку первый спасает по Божественному указанию мастера из мира, а второй спасает своим романом Понтия Пилата; тем самым зло спасает добро, а добро (в лице мастера) спасает зло.

Лит.: *Амфитеатров А.* Дьявол. Ташкент, 1993; *Махов А. Е.* Сад демонов — *Hortus daemonum*. Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 1998; *Хансен-Леве А.* Дьяволический художник-демиург, эстетика зла // *Хансен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Спб., 1999; *Rudwin M.* The Devil in Legend and Literature. Chicago. 1931; *Roos K. L.* The devil in 16th century German literature: the Teufelsbücher. Bern/Frkft. 1972; *Jennings M.* Tutivillus: The Literary Career of the Recording Demon // *Studies in Philology*. 74, № 5. Chapel Hill. 1977; *Kiessling N.* The Incubus in English Literature: Provenance and Progeny. Washigton, 1977; *Russell J. B.* Lucifer. The Devil in the Middle Ages. Iyhaca and London. 1984. (К. 213–218. Подп.: А. Е. Махов.)

349

ДРУЖЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБЩЕСТВО — литературный кружок в Москве (январь – ноябрь 1801), в который входили А. Ф. Мерзляков, В. А. Жуковский, братья Андрей И. и Ал-др И. Тургеневы, А. Ф. Воейков, братья А. С. и М. С. Кайсаровы, С. Е. Родзянко. Д. л. о., сентименталистская программа которого нашла выражение в стихах участников, в уставе общества и в произносимых на собраниях речах, культивировало «дух благий дружества, сердечную привязанность к своему брату, нежное доброжелательство к пользам другого» (Устав Д. л. о.). Расколовшая Д. л. о. полемика о назначении человека и литературы (Ан. Тургенев, А. Кайсаров, Мерзляков отстаивали идеи активной жертвенной борьбы за общественное благо и гражданского назначения литературы, Жуковский, Ал. Тургенев, М. Кайсаров, Родзянко склонялись к пиетистской покорности судьбе и к интимно-личностному пониманию поэзии) в миниатюре предвосхитила споры, которые велись в русской литературе на протяжении всего 19 в.

Лит.: *Истрин В. И.* Дружеское литературное общество 1801 г. // Журнал министерства народного просвещения. 1910, № 8; *Лотман Ю. М.* А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. // Ученые записки ТГУ. Вып. 63. Тарту, 1958; *Лотман Ю. М.* Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе». // Литературное наследство. Т. 60. М., 1956. (К. 249. Подп.: А. М.)

«ЗЕЛЕНАЯ ЛАМПА» — литературный кружок в Петербурге (1819–1820) либерального направления, основанный театралом и переводчиком Н.В. Всеволожским (в доме которого, в зале с зеленой лампой, проходили собрания). В кружке участвовали декабристы С.П. Трубецкой, Я.Н. Толстой, Ф.Н. Глинка, музыкальный критик А.Д. Улыбышев, поэты А.А. Дельвиг, А.С. Пушкин, Н.И. Гнедич. Несмотря на неформальный характер собраний, 3. л. имела свою полупуштливую символику, напоминая о масонских ритуалах (кольца с изображением ламп, которые носили участники; девиз 3. л. — «Свет и надежда»; зеленый цвет — символ надежды, юности, дружбы). На заседаниях читались стихи, материалы на театральные и исторические темы, публицистические статьи, из которых наиболее значим «Сон» Улыбышева, изображающий крах деспотизма и торжество законов в будущей России.

Лит.: *Модзалевский Б.Л.* К истории «Зеленой лампы» // Декабристы и их время. Т. 1. М., 1928; *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. (Глава «“Зеленая лампа” и Союз Благоденствия»). М.; Л., 1956. (К. 282. Подп.: А.М.)

КЛАДБИЩЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ (англ. Graveyard poetry, нем. Kirchhofpoesie) — жанр *медитативной лирики* в поэзии 17 – начала 19 в.; размышление о бренности земного и будущем воскрешении, обычно названное видом кладбища (откуда название К. П.). Один из первых образцов К. П. — «Мысли о кладбище и местах упокоения мертвых» А. Грифиуса (1656). В середине 18 в. К. П. широко распространяется в Англии («Ночные стихи о смерти» Т. Парнелла, 1721; поэма «Жалоба, или Ночные мысли» Э. Юнга, 1742–45; «Могила» Р. Блэра, 1743; «Элегия, написанная на деревенском кладбище» Т. Грея, 1751). Во 2-й половине 18 в. К. П. входит в репертуар общеевропейского *сентиментализма* и *предромантизма*: в Германии жанр разрабатывают И.Ф. фон Кронегк («Уединения», 1757), Л.К.Г. Хелти («Элегия на сельском кладбище», 1770-е), Л. Тик («Кладбище», 1805); во Франции — Г. Легуве («Могила», 1790-е), Ш.-Ж. Л. де Шендолле («Гробница юного пахаря», 1790–1800-е); в Италии — И. Пиндемонте («Гробницы», 1805); в России — Н.М. Карамзин («Кладбище», 1792), Г.П. Каменев («Кладбище», 1796), В.А. Жуковский (два перевода элегии Т. Грея, 1802 и 1839).

В К. П. медитативное начало сочетается с устойчивыми пейзажными мотивами (надгробные «тисы», звон колокола, могильные памятники, крики «вранов»). Кладбище трактуется как источник подлинной мудрости, противостоящей ложной книжной учености (Грифиус называет кладбище «школой, в которой нам, смертным, преподается высшее искусство»; «Я иду туда, где, под землей, на самом деле обучаются мудрости», — заявляет Т. Парнелл, направляясь на кладбище). Трагическое сознание бренности, сочувствие при виде людей, плачущих на могилах близких, в К. П. как правило сменяется благодарностью смерти за то, что она «ведет нас к дому» (Р. Блэр) и уверенностью в грядущем воскрешении и соединении с любимыми: «душа среди толп найдет свою другую

половину» (Блэр), «Железный скипетр смерти сломается о крест» (Юнг, ночь девятая). Кладбищенские медитации в поэзии 19–20 в. («Когда за городом, задумчив, я брожу...» А. С. Пушкина, 1836; «Морское кладбище» П. Валери, 1922, и др.), сохраняя некоторые традиции жанра (особенно в передаче кладбищенского пейзажа), уже не принадлежат к собственно К. П., так как обычно лишены характерного сентиментального настроения и мистического оптимизма.

Лит.: *Draper J. W.* The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism. L., 1929. (К. 361–362. Подп.: А. Е. Махов.)

ARGUMENTUM

О языке и стиле литературно-критических статей Н. И. Надеждина¹

355

О языке и стиле литературно-критических статей...

В историю русской культуры Николай Иванович Надеждин вошел как личность поразительной разносторонности: литературный критик и философ, лингвист и этнограф, историк религии и фольклорист. Он был также редактором и издателем ряда журналов, среди которых — знаменитый «Телескоп». Несколько лет он преподавал в Московском университете эстетику и археологию, возглавлял Отделение этнографии Русского географического общества. «Одним из замечательнейших людей в истории нашей литературы» назвал Надеждина Н. Г. Чернышевский, в свое время ратовавший за переиздание и изучение его трудов и статей, после смерти незаслуженно забытых.

Собственно литературно-критическая деятельность Надеждина продолжалась не так уж долго — менее десяти лет, но значение ее для развития русской литературной критики было огромно: и Белинский, и Чернышевский испытали на себе влияние идей Надеждина. Теперь, когда накоплена большая научная литература о Надеждине-критике, когда переизданы лучшие его статьи, остаются пока неизученными его язык и стиль. А ведь именно необычная манера излагать свои мысли поражала когда-то современников: кому-то она казалась вычурной, кому-то слишком развязной, раскованной — и как раз стиль Надеждина вызывал больше всего ожесточенных нападок литературных врагов, ставивших критику в вину «педантские гиперболы и ничтожные словоизвития» (Дамский журнал, 1833, № 42).

Действительно, смелый, можно сказать, экспериментальный подход к языку и стилю сразу бросается в глаза при знакомстве со статьями Н. И. Надеждина. Это касается и их лексического состава, в котором можно найти немало слов, не зафиксированных ни в одном словаре русского языка. Сам Надеждин в статье «Европеизм и народность, в отношении

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* О языке и стиле литературно-критических статей Н. И. Надеждина // Русская речь. 1985. № 2. С. 45–50.

к русской словесности» признавался: «...я позволял себе смелость делать новые слова, и, пожалуй, мог бы похвастаться, что теперь нередко нахожу их у таких людей, которые жарче всех восставали на меня за эти нововведения, бранили как нельзя откровеннее, называли педантом, варваром» (Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 433. — Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием нумерации страниц). Языковая смелость Надеждина была вполне сознательной: он шел навстречу требованиям своей эпохи, когда развитие языка «не успевало» за бурным развитием культуры, когда философия, эстетика, литературная критика остро нуждались в общепонятных русских словах для новых понятий, «...ученость, политика и философия еще по-русски не изяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует», — замечал А. С. Пушкин в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова».

Сам Надеждин прекрасно описал эту ситуацию в упомянутой выше статье «Европеизм и народность, в отношении к русской словесности»: «...у нас недостает слов для идей общих, мировых, для идей, которые принадлежат не одному народу, но всему человечеству» (с. 430).

* * *

В своих статьях Надеждин упорно избегал заимствований из европейских языков для выражения «общих идей», однако и путь создания новых слов он не считал, по крайней мере теоретически, самым удачным. Лексика славянских языков — вот, по Надеждину, тот источник, откуда мы можем почерпнуть недостающие слова, та «ссудная казна, куда можем мы смело и безопасно обращаться в нашей бедности!» (с. 436).

Однако парадокс в том и состоит, что сам Надеждин этому своему совету почти никогда не следует: лишь изредка встречаются у него славянские слова, например украинское слово «краина» — «страна»: «В отдаленнейших краинах славянского мира» (с. 436).

Надеждин явно предпочитает «ковать», по собственному его выражению, новые слова. Отчасти эти новообразования относятся к абстрактно-философской лексике. Так, Надеждин часто употребляет глагол *очувствовать*, например: «очувствовать... великую тайну мудрости», то есть придать ей зримую, эмпирически-доступную форму. Слова *субъективный* и *объективный* Надеждин предлагает заменить их кальками *подлежательный* и *предлежательный*.

Чаще новообразования Надеждина имеют очень яркий, образный характер. Таково любимое им слово *чужеядство*, которым Надеждин характеризует подражательное, «европеизированное» направление в русской литературе. Он говорит: «И все это благодаря *чужеядству* нашего словесного образования, прикрывающемуся теперь обольстительным названием *европеизма*» (с. 417).

Пристрастие Надеждина к различного рода новообразованиям особенно остро проявилось при создании сложных слов. Здесь немало оригинальных находок: взять, например, слово *нравобич* (в смысле «бичеватель нравственных пороков»), употребляемое Надеждиным иронически, когда речь заходит о Ф. В. Булгарине, вздумавшем преподавать русской

публике уроки нравственности. «Наш строгий нравобич», — так окрестил Булгарина герой статьи Надеждина «„Иван Выжигин”», нравственно-сатирический роман (Сочинение Фаддея Булгарина)» (с. 94).

Иногда сложные слова создают у Надеждина эффект высокого стиля, придают звучанию статьи «одическую» торжественность, например: «богатозвучные струны» (Телескоп, 1832, ч. 7). Однако гораздо чаще они не вносят в статью какой-либо стилистической окраски, но просто помогают Надеждину более удобно, метко выразить то или иное понятие. «Многосоставные», по выражению самого Надеждина, слова теряют у него ореол «высокого стиля» — теперь они способствуют компактности выражения, зачастую заменяя длинный оборот или целую фразу. Так, привлекательный внешний вид книги характеризуется в статье Надеждина словом *доброзрачность*, самостоятельность, независимость мышления — словом *самостоятельность*, слова, исходящие от первого лица, — *собственноустные*.

Оригинальной особенностью стиля Надеждина является и то, что сложные слова у него часто как бы имеют «варианты». Так, помимо, очень употребительного и важного в системе понятий Надеждина слова *самобытный* в его статьях находим в очень близких значениях слова *самообразный*, *самопроизводительный*; причем весьма часто Надеждин ставит эти слова рядом — и тогда возникают выразительные описания: он говорит, например, о «новой, самобытной, самопроизводительной жизни» нашей поэзии (Телескоп, 1832, ч. 9); утверждает, что русский народ сотворил себя «самобытно и самозидательно» (Телескоп, 1832, ч. 10); пишет, что в России еще нет своего русского «самобытного и самообразного мышления».

Слово *чужеземный* тоже имеет у Надеждина вариант — *чужекрайный*; *своеземный* варьируется со *своенародным*. В сущности, почти для каждого из ключевых понятий своей критики Надеждин стремится найти подобные лексические варианты: они помогают раскрыть понятие полнее, как бы осветить его с разных сторон.

Однако иногда подобные «вариации» слов возникают у Надеждина просто из непреодолимого стремления к языковому творчеству. Так, наряду с общеупотребительным словом *пустозвон* вдруг всплывает у него слово *пустозвяк*. Именно такие неожиданные образования придают языку Надеждина неповторимую свежесть и своеобразие.

* * *

Есть в критических статьях Надеждина некие ключевые слова, несущие важную смысловую нагрузку. Но именно эти слова у писателя отличаются особой многозначностью — что следует всегда иметь в виду для правильного понимания его высказываний. Возьмем в качестве примера слово, которое с полным правом можно рассматривать как центральное в критических статьях Надеждина, — *народность*. Пожалуй, нельзя найти у него статьи, где это слово не употреблялось бы. Однако в различных контекстах *народность* имеет разное смысловое наполнение. Прежде всего Надеждин употребляет его в значении «популярность» (калька с французского *popularité*). Например: «Вильмен потерял свою народ-

ность, как скоро сделался бессменным секретарем Академии» (Телескоп, 1836). Речь идет о французском литературоведе и критике, который вошел в число «сорока бессмертных» (членов французской Академии).

Народность у Надеждина — это и «общедоступность», и «демократизм». Именно в таком значении используется это слово в рецензии на сделанный С. Е. Раичем перевод поэмы Ариосто «Неистовый Роланд». Отмечая «совершенство языка, соединяющего с высоким образованием высокую народную простоту», Надеждин пишет: «Ариост, первый из италийских поэтов, умел совместить поэтическую сановитость с общевразумительностью и просторечием флорентизмов: он представил в себе высочайший образец *изящной народности*» (Телескоп, 1832, ч. 7). Здесь под «изящной народностью» Надеждин подразумевает сочетание художественности и общедоступности.

Третье значение этого слова у Надеждина — внешние формы русского быта, то, что относится к жизни простого народа. Здесь «народность» выступает как синоним «простонародности»: «народность и в этом ограниченном, грязном смысле, пройдя чрез горнило вдохновения, может иметь доступ в литературу» (с. 440).

Все эти значения слова *народность* следует отличать от тех случаев, когда оно употребляется Надеждиным как термин, культурно-историческая категория. Это последнее, высшее значение слова сам Надеждин объяснил в статье «Европеизм и народность, в отношении к русской словесности»: «Под народностью я разумею совокупность всех свойств, наружных и внутренних, физических и духовных, умственных и нравственных, из которых слагается физиономия русского человека, отличающая его от всех прочих людей...» (с. 440). Именно такой «народности» Надеждин требует от русской литературы.

* * *

Языковые особенности статей Надеждина составляют лишь отдельные грани их неповторимого стилистического облика. Однако, на наш взгляд, есть в Надеждинском стиле одна главная черта, которая и определяет его как целое. Эту особенность можно сформулировать одним словом: «метафоричность». Действительно, в статьях Надеждина мы постоянно обнаруживаем стремление к «непрямому, образно-пластическому выражению мыслей — даже если речь идет о достаточно отвлеченных, абстрактных идеях. Для каждой своей мысли Надеждин стремится найти яркую, выразительную метафору. Вместо прямого названия вещи, понятия у Надеждина — всегда образ: у него не просто «грамматическая критика», но критика с «грамматическим дозором», не просто «полемическое злословие», но «дреколье полемического злословия», не просто «свежие идеи», но «электрическая батарея идей свежих, могучих».

Иногда метафоры объединяются у Надеждина в целую цепь, каскад, тогда возникает своего рода метафорическая картина, имеющая как бы свой внутренний сюжет. Если Надеждину, скажем, нужно выразить свою любимую мысль о вреде для наших писателей подражательности, он пишет о русской литературе так: «Лихорадка, схваченная ею в неосторожных прогулках по чужеземной слякоти, истрепала ее до горячего

сумасбродства» (Телескоп, 1831, ч. 2). Здесь метафорическое описание вырастает до вполне зримой сценки — своеобразной «словесной карикатуры».

Метафоры в статьях Надеждина очень многообразны — однако есть у него несколько устойчивых типов, наиболее продуктивных «моделей» образования метафор. Особенно характерны для Надеждина метафоры, переводящие отвлеченные понятия в пространственное измерение, например: «пустыня нашей словесности» (Телескоп, 1832, ч. 7), «бесплодное поле светской бездумной жизни» (Телескоп, 1832, ч. 9).

Другой его излюбленный тип метафоры — иносказательное обыгрывание какой-либо пословицы, поговорки или же фразеологического оборота. В характеристике комедии Гоголя «Ревизор» он использовал, например, народную присказку: «...она смешна, так сказать, снаружи, но внутри это горе-гореваньице, лыком подпоясано, мочалами испутано» (с. 474). Приведем примеры метафорического обыгрывания устойчивых речевых оборотов. Не одобряя публикации некоторых «поэтических шалостей» Д. В. Давыдова, Надеждин называет их «поэтическим сором, которого не следует выносить из дому».

Характерны для метафор Надеждина и пристрастия к каким-либо отдельным, особо полюбившимся словам. Так, он часто строит метафоры на «оптической» лексике: «радужная призма дружбы» или «наводит критический телескоп». В сущности, само название издаваемого Надеждиным журнала — «Телескоп» — тоже является такой метафорой.

Метафоричность не единственное у Надеждина средство оживить, сделать ярким и образным язык критики. Очень характерно для него введение в текст диалогических конструкций. Надеждин диалогизирует развитие собственной мысли, как бы раздваиваясь на собеседников: «Стало, выдумывать новые слова?.. Оно, конечно, недурно! Есть русская пословица: *голь на выдумки!* Да то беда! Пойдут ли в ход, будут ли приняты эти выдумки?» (с. 432). Если некоторые ранние статьи Надеждина были написаны в достаточно условной литературной форме диалогов, то в поздних статьях мы имеем дело уже не с жанром «критического диалога», но с диалогизацией как стилистическим приемом, способом изложения мыслей.

* * *

Мы рассмотрели лишь некоторые, наиболее характерные приметы языка и стиля Надеждина, но и они показывают, что оригинальность и независимость его мышления проявились здесь со всей полнотой. Надеждин не только создал свой литературно-критический стиль — он был среди тех, кто вдохнул «живую жизнь» в язык русской критики, кто придал ей легкость, увлекательность, яркую образность. В том, что критика в России стала достоянием самых широких читающих масс, есть немалая доля труда Надеждина.

Метафоры корабля в русской поэзии

10–30-х годов XIX в.

Материалы к исследованию образного строя¹

Слова «челн», «корабль», «ладья» нередко встречаются в поэтических текстах первой трети XIX в. Мы рассмотрим лишь те случаи, когда эти слова представляют собой метафоры, аллегории или сравнения. Известно, что в романтической поэзии метафора часто становится основой для «условной, полусимволической ситуации, мотивировавшей настроение героя»². Это происходит и с метафорами корабля, челна и ладьи: каждая из них используется в ряде условных лирических ситуаций³, основные типы которых попробуем наметить.

Метафора челна возникает при уподоблении жизненного пути плаванию по морю. Герой либо сравнивает себя с челном, либо делает его аллегорией жизненного пути (мой челн, моя ладья). На базе этого уподобления разрабатывается несколько лирических ситуаций.

1. Ситуация катастрофы. В ней два ведущих образа: челн (ладья) и море (бездна). Понятно, что имеется в виду человек и судьба, смерть. Челн и море соотношены между собой как слабое, ненадежное и враждебное, губительное. Челн в данном случае — своего рода «антиоплот», он может только гибнуть, тонуть, разбиваться. Так, у А.И. Полежаева («Песнь погибающего пловца») и А.Н. Муравьева («Забвение»):

Все страшнее
Воют бездны.

Везде, везде я за собою
Стираю легкий, зыбкий след.

¹ Первая публикация: *Махов А.Е.* Метафоры корабля в русской поэзии 10–30-х годов XIX в. Материалы к исследованию образного строя // Литературные произведения XVIII–XX веков в историческом и культурном контексте. М., 1985. С. 38–45.

² *Фридендер Г.М.* А.С. Пушкин. «Элегия» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 87.

³ О понятии «лирическая ситуация» см.: *Грехнев В.А.* Болдинская лирика А.С. Пушкина. Изд. 2. Горький, 1980. С. 15–30.

Ветр свистит,
Гром гремит,
Море стонет –
Путь далек...
Тонет, тонет
Мой челнок⁴.

И уже веет надо мною
Забвение грядущих лет!
Так дышет хлад на дне могилы
И смерти освежает сон!
Так, бурные удвоив силы,
Глохнет море слабый челн!⁵

2. Ситуация таинственного спасения или тайного покровительства.
По сравнению с первым случаем эта ситуация усложнена: в нее вводится третье «действующее лицо»; пользуясь любимым словом поэтов этой поры, назовем его «хранитель». Благодаря ему катастрофа либо вообще не разражается, либо заканчивается чудесным спасением. При этом челнок сохраняет все признаки «антиооплота», а море остается враждебным. Например, у Д. В. Давыдова («И моя звездочка»):

Море воеет,
Море стонет,
И во мраке одинок,
Поглощен волною, тонет
Мой заносчивый челнок.
Но, счастливцев, пред собою
Вижу звездочку мою –
И покоен я душою,
И беспечно я пою...⁶

361

К этой ситуации часто подключается любимая романтиками оппозиция «тайное-явное»: враждебность моря очевидна, «хранительное» начало скрыто, таинственно или же проявляется в самый последний момент. Так, у Ф. Н. Глинки («Неизвестность») и В. А. Жуковского («Пловец»):

Вдали темно, я одинок,
Но я, доверься сладким полный,
Плыву — и слышу: мой челнок
Куда-то мчат, играя, волны.⁷

Невидимую рукою,
Сквозь ревущие валы,
Сквозь одеты бездны мглою
И грозящие скалы,
Мощный вел меня хранитель.
Вдруг — все тихо! Мрак исчез;
Вижу райскую обитель,
В ней трех ангелов небес⁸.

Вихрем бедствия гонимый,
Без кормила и весла,
В океан неисходимый
Буря челн мой занесла.

Ситуация «таинственного спасения» разрабатывается и в «Арионе» Пушкина.

⁴ *Полежаев А. И.* Соч. М., 1955. С. 68.

⁵ *Поэты пушкинской поры.* М., 1919. С. 317.

⁶ *Давыдов Д. В.* Соч. М., 1962. С. 142.

⁷ *Глинка Ф. Н.* Избранное. Петрозаводск, 1949. С. 134.

⁸ *Жуковский В. А.* Соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1980. С. 81–82.

В некоторых случаях мы находим ту же трехчленную ситуацию, в которой имеет место значимое отсутствие «хранителя». Смысл ситуации меняется на обратный: герой охвачен безнадежностью, отчаянием («Сон» Бестужева-Марлинского):

...И мнилось, гнут меня железы
К веслу убогого челна...
<...>
Плыву. На тихом сердце хлад,
Дремотой лени тяжки вежды,
И звезды искрами надежды
В угрюмом небе не горят⁹.

3. Ситуация «укрытия в гавани». По сравнению с первой ситуацией она тоже усложнена, но другим путем: третье «действующее лицо» не вводится, зато пространство «моря-жизни» делится на две сферы: хранительную сферу оплота, укрытия и сферу «антиооплота» — житейских бурь, губительной для сердца суеты и т. п. У А. Н. Муравьева («Кучук-Ламбат») читаем:

Здесь, где с улыбкою природа
На лоно матери зовет,
Желаний бурных непогода
О камни челн не разобьет.
Здесь якорь брошу я надежный,
Моею — пристань назову,
Забуду жизни призрак ложный,
И близких сердцу созову!¹⁰

Байрон и вслед за ним наиболее «ортодоксальные» романтики предпочитают чисто романтическую инверсию этой ситуации — абсолютное отсутствие пристани («Странствование Чайльд-Гарольда», песнь II, строфа XX):

Но есть странники по вечности,
Чей корабль плывет и плывет
И никогда не встанет на якорь¹¹.

Гордым отказом окончить свою жизнь у пристани или в гавани заканчивает свои «Фракийские элегии» В. Г. Тепляков, пожалуй, наиболее «ортодоксальный» романтический странник в русской поэзии той поры.

Другой вариант этой ситуации: удаление «гавани» — сферы оплота, укрытия — в даль, недостижимое «там». Движение челнока тогда становится символом романтической тоски, *Sehnsucht*, вечного стремления к недостижимому («Путешественник» Жуковского — из Шиллера):

⁹ Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: в 2-х т. Т. 2. М., 1958. С. 503.

¹⁰ Муравьев А. Н. Таврида. М., 1827. С. 65.

¹¹ Byron G. G. Child Harold's Pilgrimage. М., 1956. (Перевод автора статьи).

Ах! в безвестном океане
Очутился мой челнок;
Даль по-прежнему в тумане,
Брег невидим и далек.
И во веки надо мною
Не сольется, как поднесь,
Небо светлое с землею...
Там не будет вечно здесь¹².

4. Ситуация, которую можно условно назвать «челн, выброшенный на берег». Этот «челн на берегу» — по сути дела, одна из метафор отчуждения романтического героя от желанных для него форм жизни. Оппозиция «оплот-опасность» здесь, будь то у Хомякова («Просьба») или Лермонтова («Челнок»), уже не играет значительной роли, важно другое: отторгнутость от родной стихии, осознаваемая как плен, заточение, гибель.

Я не рожден быть утлою ладьею, Забывтой в пристани, не знающей морей, И праздно истлеть кормою, Добычей гнили и червей ¹³ .	По произволу дикой власти И выкинут из царства страсти, Как после бури на песок Волной расшибленный челнок ¹⁴ .
--	---

363

В приведенном фрагменте Хомякова, как и в ситуации «укрытия в гавани», тоже есть разделение мира на две сферы, но теперь сфера оплота, «пристани» оценивается негативно; здесь челн ожидает смерть, застой. И напротив, сфера опасности теперь оценивается как сфера свободы, вольного движения. Лермонтовский «челнок» дает своего рода инверсию ситуации таинственного спасения: знаки здесь переменены на обратные, таинственное спасение «выброшенного на берег» челнока оборачивается здесь его таинственной гибелью.

Другое направление метафоризации челна (корабля) — сопоставление водной и воздушной стихий. Одна из традиционных в поэзии этой поры метафор — метафора «луна-челн» («Гебеджинские развалины» В. Г. Теплякова, «Луна» А. И. Одоевского):

По морю синего эфира, Как челн мистического мира, Царица ночи поплыла ¹⁵ .	Встал ветер с запада; седыми облаками Покрыв небес потухший океан. Сквозь тонкий видишь ли туман, Как, увлекаемый волнами, Челнок летает золотой? ¹⁶
---	---

¹² Жуковский В. А. Соч.: в 3-х т. Т. 1. С. 74–75.

¹³ Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 80.

¹⁴ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 1. М., 1957. С. 283.

¹⁵ Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 625.

¹⁶ Одоевский А. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1958. С. 52.

«Заселение» воздуха морскими реалиями не ограничивается этой метафорой; у А. Муравьева («Чатыр-Даг») находим чрезвычайно интересное «воздушное» уподобление кораблю:

Там с возвышенных скал, расширив мрачные крыла,
Низлетают орлы, плывут в бездонном эфире,
И чернеют в дали, на пределах моря и неба,
Как воздушный корабль, заходящий за синюю влагу¹⁷.

Здесь привычное сопоставление воздушных реалий с водными выведено из «автоматизма» тем, что орлы на какой-то момент действительно кажутся принадлежащими одновременно и воздушной, и водной стихии; сравнение овеществляется тем, что плывущий по небу корабль оказывается перемещенным в водную стихию.

Уподобление кораблю часто встречается и при изображении художественного творчества. Вероятно, упоминание о ладье (корабле) возникает здесь в результате расширения, конкретизации предметного плана метафоры «творчество — поток», одинаково любимой и западными, и русскими романтиками:

...Легко потоки дум и слов
Струятся в образы стихов...¹⁸ —

пишет Н. М. Языков в стихотворении 1827 г. «К Вульффу».

Вордсворт в «Прелюдии» сравнивает свою песню с «потоком, посланным из недр лопнувшей тучи» (кн. 7, 5–6)¹⁹, встречается это сравнение и у других романтиков, например, у Китса, у Шевырева.

Упоминание о ладье, корабле возникает как надстройка над этим традиционным сравнением; по крайней мере, в сравнениях песни, звуков лиры с ладьей, челном всегда присутствует мотив быстрого потока, по которому эта ладья стремится. Так, у В. Туманского («Элегия», 1823), так и у Лермонтова («Пускай поэта обвиняет...», 1830–1831):

Как звонкое журчание Салгира,	Свободно мчится песнь моя,
Как шопот миртов на горах,	Как птица дикая в пустыне,
Как шум ладьи, бегущей на водах,	Как вдаль по озеру ладья ²¹ .
Приятен мне твой голос, лира! ²⁰	

Предметная основа сравнения может быть в этом случае различной: у Туманского подчеркнута звуковое сходство («Как шум ладьи...»), у Лермонтова сходство связано с характером движения.

«Челн» и «корабль» — слова отнюдь не взаимозаменяемые. Семантический ореол неустойчивости, разрушения, гибели, связанный в рассматри-

¹⁷ *Муравьев А. Н.* Таврида. М., 1827. С. 72.

¹⁸ *Языков Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 236.

¹⁹ *Wordsworth W.* The Prelude. London, 1978. P. 250.

²⁰ *Туманский В. И.* Стихотворения и поэмы. СПб, 1912. С. 121.

²¹ *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: в 4-х т. Т. 1. М., 1957. С. 243.

ваемой нами поэтической традиции с челном — этим «антихранителем» брошенного в море жизни героя, на «корабль» не распространяются. В круг метафоры «корабля» группируются иные лирические ситуации. Если метафора челна (ладья) возникает в ситуации вынужденного, «страдательного» «плавания по морю жизни», в котором герой лишен права решающего действия, то метафора корабля обычно соотносится с добровольным и как бы «всеохватывающим» странствием, реализующим чисто романтическое стремление объять весь мир, для которого романтики нашли формулу «Весь мир принадлежит мне». А. С. Хомяков пишет («Просьба»):

Но я хочу летать над бурными волнами
Могущим кораблем с дружиной боевой,
Под солнцем тропика, меж северными льдами
Бороться с бездною и с дикою грозой,
Челом возвышенным встречать удар судьбины,
Бродить по области и смерти и чудес,
И жадно пить восторг, и из седой пучины
Крылом поэзии взноситься до небес²².

Метафора корабля вводится и тогда, когда нужно показать переход от застоя к вольному движению. Душа героя, стряхивающая с себя оковы оцепенения, уподобляется отправляющемуся в плавание кораблю. Ситуация здесь двупланова, она содержит противопоставление заточения, «окованности» и вольного ухода в широкий мир бурь, свободы и т. п. Например, у В. Туманского («Сетование»):

Как доблестный корабль, друг моря и светил,
В недвижной пристани, без волн и без ветрил,
Стоит окован, обескрылен, —
Мой дух, изнеженный бездейственной мечтой,
Дряхлеет в праздности немой
И разорвать свой плен бессилен.
«Чего ты ждешь, корабль?.. Оставь сей пыльный брег!»
Я молвил и — смотри! Величественный бег
Уж он простер по океану...
Когда ж, когда ж и я, стряхнув душевный сон,
От лени вырвавшись, как он,
И окрылюся и восстану!²³

Показательно в этом же плане стихотворение Д. П. Ознобишина «Пловец»²⁴. Лермонтовский «Парус» дает дальнейшее и, возможно, полемическое усложнение ситуации. Широкое пространство моря, в котором находится «парус», теперь осознается как «чужой мир», в котором нет того, что ищет герой, а есть лишь ненужные ему безмятежность, покой. Но парадок-

²² Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 80.

²³ Туманский В. И. Стихотворения и поэмы. СПб, 1912. С. 150–151.

²⁴ Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 82–86.

сально здесь то, что и в ситуации «поиска бури» автор высшую ценность закрепляет за «покоем»: герой «ищет бури, как будто в буре есть покой», т.е. поиск бури оборачивается поиском покоя, хотя какого-то особого, «необщего». Так парадоксально усложняется у Лермонтова традиционная лирическая ситуация, основанная на не менее традиционной метафоре.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы тянутся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижимой влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.
Плывет. Куда ж нам плыть?..²⁵

Перед нами уподобление не предмета предмету, а процесса процессу. Но в процессе участвуют два действующих лица: пришедшая в особое, «потокообразное» движение душа и пробуждающаяся в ней, тоже в виде потока, поэзия. И корабль пушкинской «Осени» — это одновременно корабль — поэтический труд, рождающийся в душе, и корабль — душа. Традиционное уподобление поэтического труда плаванию, возникающее у Пушкина уже в письме Гнедичу 1825 г. и почерпнутое им, возможно, из Данте (первая терцина первой песни «Чистилища»), в «Осени» психологизировано, превращено из банальной аллегии творчества в картину душевного состояния, почти во «внутренний пейзаж»²⁶. Этот ход мог быть подсказан Пушкину и Монтенем, в чьих «Опытах» несколько раз встречаются «внутренние пейзажи», среди которых есть и основанные на метафоре «душа-корабль». Монтень, например, пишет, что без возбуждения телесных ощущений душа «оставалась бы недвижима, подобно кораблю в открытом море, не подгоняемому ветром» («Опыты», кн. II, гл. XII)²⁷.

Здесь уместно вспомнить об одной лирической ситуации, которую, пользуясь двумя метафорами поэтов-романтиков — метафорами потока (волн) и корабля, — можно представить так: впечатления, полученные извне, или движения, рождающиеся внутри души, обращаются в поток, который может быть свободным, ясным, приятным; душа, обратившаяся в «очарованный корабль», увлекается этим потоком; дальнейшее определяется образным строем данного автора. У Шелли в «Освобожденном Прометее» плавание души, погруженной пением в блаженство — забытие, к Елисейским полям изображено так:

Моя душа — очарованный челн,
Который, как спящий лебедь, плывет
На серебряных волнах твоего сладкого пения...²⁸

²⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17-ти т. Т. II. М.; Л., 1937. С. 321.

²⁶ Термин П. Моро (статья «О некоторых внутренних пейзажах»): *Maurot P. Âmes et thèmes romantiques*. Paris, 1965.

²⁷ Монтень М. Опыты. Т. 2. М., 1979. С. 500.

²⁸ *Shelley P. B. Poetry and Prose*. М., 1959. P. 120. (Перевод автора статьи).

Та же лирическая ситуация разрабатывается им и в «Отрывке: К поющей»²⁹.

Нечто подобное видим и в «Мраморной статуе» Й. Эйхендорфа: при звуках музыки вся жизнь обращается в легкий, ясный поток, по которому радостно устремляется душа-корабль: «...звуки, как первые солнечные лучи, волшебным касаются глубины и будят все песни, которые спят там внизу окованные, и источники, и цветы, и древние воспоминания, и вся промерзшая, застывшая жизнь становится легким, ясным потоком, по которому сердце с шелестящими вымпелами давно покинутых желаний радостно устремляется вновь...»³⁰.

Этот своего рода романтический «миф» о превращении жизни в поток и души в корабль отразился, сложно опосредованный, и в «Осени». Мотив потока подсказан рядом глаголов: «излиться», «волнуются», «бегут», «потекут». Внутри все становится легким потоком, и душа в счастливом забвении отправляется по этому потоку воображения в свое странствие, как корабль.

Факты, обнаруженные нами на выбранном нами «срезе» поэтической образности данной эпохи, неоднородны и неоднозначны. Их можно подразделить на несколько категорий. В одну войдут метафоры — аллегории, никак не участвующие в той лирической ситуации, где они используются («луна — челн», «государство — корабль» у Вяземского). В другую категорию войдут метафоры и сравнения тоже стандартные, стертые и тяготеющие к «автоматизированности» в употреблении, но могущие оживать, организовывать вокруг себя все новые и новые лирические ситуации. Так, метафора «человек — челн в море жизни», достаточно стертая уже в самом начале века, с конца 20-х годов, в период расцвета романтизма, оживает в метафоре «челн, выброшенный на берег» или «челн, гниющий у пристани». К особой категории принадлежат метафоры, созданные «на случай», окказиональные сравнения, к которым, видимо, можно отнести муравьевское сравнение орлов с «воздушными кораблями», хотя бы потому, что здесь явно чувствуется стремление к неожиданному «применению». Есть, впрочем, и обратные случаи — случаи сознательной покорности традиции: Д. Давыдов свою вариацию на тему таинственно хранимого в море жизни челнока так и называет «И моя звездочка», тем самым сознательно ставя свое стихотворение в ряд «готовой» традиции. И, наконец, в «Осени» мы сталкиваемся с чем-то качественно совершенно особым: сравнение здесь выведено из автоматизма уподобления «корабль — поэтический труд» (ведь у Пушкина не просто поэтический труд, но и состояние души), поэтому оно, не теряя связи с традицией, кажется созданным специально для данной лирической ситуации; но и в самой лирической ситуации идет подготовка к появлению этого сравнения, вереница глаголов «потока» «подхватывает» возникший за ними образ корабля; так достигается уникальное органическое единство лирической ситуации, основанной на сравнении, и сравнения, подготовленного лирической ситуацией.

²⁹ Ibid. P. 301.

³⁰ Цит. по: Hillman H. Bildlichkeit der deutschen Romantik. Frankfurt, 1971. S. 252.

Музыкальный мир античных мифов и лирика Пушкина¹

Стало традиционным различать в музыкальном мире античной мифологии два полюса: «высокой» и уравновешенной музыке Аполлона, покровителя муз (с которым ассоциируются некоторые струнные инструменты — лира, кифара, форминкс), противостоит неуравновешенная (оргастическая) музыка Диониса и «низкая» (пастушеская) музыка его спутника — Пана. С дионисийским полюсом связаны такие духовые инструменты как авлос, сиринкс (многоствольная флейта Пана), с ним же отчетливо ассоциируется топоним Фригии — родины авлоса, неуравновешенного, экстагического фригийского ряда, а также предполагаемой родины самого Диониса.

Противопоставление этих двух сфер музыкальности отражено и в общеизвестных мифах о состязании Аполлона с Марсием и Паном. В эпоху античности музыкальные полюса Аполлона и Диониса – Пана порой сближались: так, в стихотворении Феокрита «Свирель» некая муза получает от Пана его флейту, а Аполлон в бытность свою пастухом у Адмета мог даже и сам играть на этом инструменте.

Примечательно, что возможность слияния музыкальных сфер Аполлона и Пана, в античных текстах все-таки довольно редко реализуемая, сильно привлекала Пушкина. Аполлон с музами и Пан со своей «дудкой» словно бы демонстративно сближаются уже в раннем послании Батюшкову (1815), а в стихотворении «Рифма, звучная подруга» (1828) Пушкин останавливается именно на том единственном в биографии Аполлона пастушеском эпизоде, который позволяет приписать ему противоречивое, с точки зрения классической античности, определение «бог лиры и свирели» (свирель как таковая — атрибут антагониста Аполлона, Пана). В стихотворении «Муза» (1821) флейту Пана, явно выпадающую из области высокой аполлонической музыкальности, муза дарит поэту, обу-

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* Музыкальный мир античных мифов и лирика Пушкина // Пушкин и Крым: тезисы докладов 24–29 сентября 1989 г. Крымская научная конференция. Симферополь: СГУ, 1989. С. 27–30.

чая его при этом не только важным «гимнам богов», но и напевам «фригийских пастухов», т.е. малоазиатской фригийской музыке — согласно традиционным представлениям, вовсе не «мирной», как пишет Пушкин, а экзотически-исступленной, связанной с культами Кибелы и Диониса², с миром сатиров (сатиром был и фригиец Марсий, соперник Аполлона).

Сближение в лирике Пушкина полюсов античной мифологической музыкальности может быть истолковано как в пределах собственно пушкинской поэтической мифологии, так и в литературном контексте эпохи. Пушкин создает своеобразный миф о нисхождении музы в область «нижних богов» (по терминологии Н. Ф. Кошанского, учителя Пушкина) — в буколический мир сатиров, селенов, Пана, Приапа, столь привлекавший внимание Пушкина в 1810-х — первой половине 1820-х гг. и в известном смысле оценивавшийся им как «свой» мир. В послании Батюшкову именно Пан вручает поэту его инструмент («дудку»), в послании Юрьеву (1818) поэт идентифицирует себя с фавном, т.е. с тем же Паном. Приап — родственное Пану божество — русифицирован в образе домового, хранителя сельского покоя, «знакомого вдохновенью» («Домовой», 1819), функции Приапа — стража садов и бога плодородия — у Пушкина отчетливо обозначены. К мотиву тайного нисхождения музы в буколический мир Пана, фавнов, Приапа (фигур у Пушкина равнопричастных к эротической, буколической, но также и — если учесть появление в тексте «Музы» флейты Пана — к музыкально-поэтической теме) имеет отношение, наряду с «Музой» (где муза — «дева тайная»), фрагмент «О боги мирные полей, дубрав и гор» (1825?), в котором Пушкин прямо помещает свою музу в разряд «нижних богов» — тем самым мотив музы, обучающей поэта сатирической, «фригийской» музыке Пана, доводится до логического завершения. К сближению музыкальных планов Аполлона и Пана Пушкин возвращается в стихотворении о рифме 1828 года, где аналогом нисхождения музы в мир Пана служит тайное пребывание Аполлона в роли пастуха, играющего на свирели (Аполлон в подобной ситуации наделяется свирелью и в «Аристипповой бане» Державина, но лишь у Пушкина этот эпизод не случаен, а включен в развитие темы).

Пушкинские антологические «автопортреты», смешивающие музыкальную атрибутику Аполлона и Пана, можно рассматривать и как реакцию на попытки других поэтов стилизовать образ Пушкина в антологическом роде, навязывая ему роль ученика Аполлона, высокого певца лиры (А. А. Дельвиг). Послание к Батюшкову словно бы полемизирует с посланием Дельвига к Пушкину (того же 1815 года): описывая вслед за Дельвигом посвящение в поэты, Пушкин подменяет Аполлона Паном, лиру — «дудкой». «Муза» переиначивает символику дельвиговского «На смерть Державина» (1816?): Дельвиг обращается к музам с просьбой сделать Пушкина наследником лиры Державина, но в тексте вскользь упомянута и «семиствольная цевница» мохнатого Пана —

² Можно предположить, что упоминание о «фригийских пастухах» в связи с тростниковой цевницей пришло к Пушкину из поэмы Катулла об Атисе, где говорится о «фригийце, который дует в свою флейту из изогнутого тростника», но ведь далее у Катулла раскрывается оргиастический характер этой музыки!

Пушкин подхватывает этот мимоходом брошенный мотив: муза приносит ему не лиру, но флейту Пана — «семиствольную цевницу» (именно семиствольную, как у Дельвига, а не девятиствольную, как у Феокрита, или шестиствольную, как в «Ручной книге древней классической словесности» Кошанского).

Собственный облик, заслуживший ему лицейское прозвище «обезьяна», Пушкин однажды «антологизировал» — не в облике высокого певца, но в образе фавна (послание к Юрьеву). Этот ход воображения нашел развитие и в своеобразном мифе о поэте-«фавне», которому тайно покровительствует муза.

Игровое поведение в лицейской лирике Пушкина¹

Мир детства неотделим от игры. Игровое начало широко отражено в детском фольклоре, но совершенно уникальным представляется случай, когда игровое поведение ребенка находит глубокое выражение в профессиональном высокохудожественном творчестве, связанном с русской и европейской литературными традициями. Речь идет о лицейской лирике Пушкина.

Образно-стилистическая пестрота, цитатность пушкинской лицейской лирики, казалось бы, обрекают на провал попытки отыскать в ее протекческом мире целостность, именуемую в литературоведении «образом автора». Пушкин словно дурачит своих исследователей, то и дело переходя к иному стилю и, главное, — якобы иному мировосприятию: он то вольнодумец, то «христианин православный», то эпикуреец, то монах и т. д.

Видимое отсутствие устойчивой, выработанной позиции в вопросах жизненно серьезного — любви, религии, судьбы, времени наставниками Пушкина порой воспринималось как проявление крайнего цинизма («Его сердце холодно и пусто; в нем нет ни любви, ни религии», — отзыв директора Лицея Е. А. Энгельгардта). Однако нам представляется, что это упорное нежелание отождествиться, идентифицироваться как с тем или иным мировосприятием, так и с тем или иным поэтическим стилем (чем-то, быть может, напоминающее реакцию ребенка на дефиниции типа «девочка», «мальчик», «Саша», «Петя», которые он некоторое время не хочет принимать как обязательные, рассматривая их в ряду возможных ролей); это нежелание окончательной идентификации и есть позиция, которую следует признать игровой.

Определение, данное игре Л. С. Выготским («Игра — это своеобразное отношение к действительности, которое характеризуется созданием мнимых ситуаций или переносом свойств одних предметов на другие»),

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* Игровое поведение в лицейской лирике Пушкина // Мир детства и традиционная культура: Материалы III Чтений памяти Г. С. Виноградова (Виноградовские чтения). М., 1990. С. 33–36.

позволяет лучше понять смысл некоторых поэтических приемов, типичных для лицейской лирики. «Создание мнимых ситуаций» естественно для художественного возможного (по отношению к «отправной реальности» текста) становится самоценной художественной целью: динамика развития и смены «мнимых ситуаций» составляет основу многих стихотворений, их, так сказать, сюжет.

Ячейкой, зародышем «мнимой ситуации» может служить ролевая мистификация («Знай, Наталья, я... монах»). Однако подобная мистификация позволяет развернуть вокруг мнимой роли лишь одну мнимую ситуацию; поэтому Пушкин предпочитает одной якобы действительной роли набор из многих якобы возможных ролей, вокруг которых тут же возникает целый хоровод мнимых ситуаций: текст разворачивается в согласительном наклонении (в стихотворении «К Наталье» герой мог бы быть владельцем серала, арапом, турком, китайцем, кавалергардом и т.д.). Но воображение Пушкина не может удовлетворяться простым нанизыванием подобных одинаково мнимых ситуаций: переход от одной возможной ситуации к другой драматизируется при помощи мнимого разоблачения. Мнимая (выдаваемая за действительную или возможную) ситуация внезапно отвергается как ложная и постулируется якобы истинное положение вещей, которое, в свою очередь, оказывается мистификацией. Мнимая ситуация может преподноситься как самообман («Самозабвение» героя в «мечте»); если звено «самообман — разоблачение» повторяется многократно (как в «Послании к Юдину», 1815), то возникает феномен маятникообразного колебания между погружением в иллюзию и возвращением к реальности, еще К. Гроссом рассматривавшегося как черта игровой психологии.

Мир лицейской лирики — по-детски обманно-игровой. Однако было бы наивным механически переносить на художественное произведение признаки детской игры, не учитывая фактор наследуемой Пушкиным литературной традиции. Игровое начало выражено в лицейской лирике так сильно в значительной степени благодаря тому, что литературно-культурные обстоятельства этому благоприятствовали. Принцип «обманности», многосторонне реализованный в лицейской лирике, к этому времени стал предметом эстетико-философской рефлексии (хорошо известный в России принцип Ж. Ж. Руссо «прекрасно лишь то, что не существует» пришел на смену классицистическому принципу Н. Буало «прекрасно лишь истинное»), отразился и в плане поэтической фразеологии (общеевропейское распространение в поэтическом языке катахрезы «сладкий обман» и ей подобных). Позднее Пушкин еще создаст глубокие поэтические апологии обмана («Герой», «Элегия»), пока же принцип обманности реализуется на уровне поэтического поведения. Призывая «пленять ум обманом» («Мечтатель»), Пушкин выступает верным учеником Э. Парни, поэтический мир которого тоже полон обманов, не опасных, но скорее добродушно-благосклонных к герою. Ощущение «доброжелательности» мира, позволяющего любое свое явление (даже смерть!) сделать предметом игры, глубоко усвоено юным Пушкиным. «В игре для ребенка все может быть всем» (Выготский), однако у Пушкина игровое переоблачение, переозначивание предметов и явлений направлено прежде

всего на экзистенциально-серьезное — смерть, судьбу, время — с целью устранения их серьезности. Словно бы детское сознание, столкнувшись с жизненно-серьезным, пытается вовлечь его в игру. Можно говорить об игре со смертью у Пушкина, состоящей из следующих приемов: переименования смерти при помощи слов и оборотов, которые В. В. Виноградов, исследуя поэтику Пушкина, назвал эвфемизмами (смерть — сон, новоселье, добрый гений, тихий праздник), «обставления» смерти атрибутами из совершенно другой области, особенно пиршественной (чаша пиров становится урной для праха), неадекватного поведения в «локусе смерти» (берега Леты используются как место пира), разоблачение смерти как обмана (смерть — лишь очередная иллюзия, звено в цепи «мнимых ситуаций») и т. д. Аналогичное обманно-игровое поведение применимо у Пушкина и ко времени (время можно украсть, остановить, поделить по своему усмотрению).

Особенность игры — ее пространственно-временная обусловленность: игра требует адекватного ей хронотопа. Основной игровой хронотоп Пушкина — пир. Именно на пиру становится возможным игровое поведение, которое является магическим («отмена» смерти, времени, судьбы), а в то же время как бы внеэтическим, поскольку в нем приобретают безобидно-игровой характер такие негативные для обыденной этики действия, как кража, обман, дерзкое смешение атрибутов серьезных и «развлекательных» ритуалов (похоронного и пиршественного). Подобное поведение самим Пушкиным определяется понятием «шалость». Поведение «шалуна» не только не подчиняется (как и подобает в игре) обычным этическим установлениям, оно еще и отменяет противопоставление мудрости и дурашливости: пушкинские «шалуны» — еще и «мудрецы». Именно здесь понятие «шалости» обнаруживает свою емкость, так как заставляет вспомнить, с одной стороны, об актуальной для современников Пушкина проблеме соотношения «глупости», «шалости» и высокой духовной деятельности (у Пушкина размышления на эту тему выльются в знаменитое «Поэзия должна быть глуповата»), а с другой стороны, о современной трактовке этого вопроса в культурологической концепции игры Й. Хейзинги, согласно которому «игра не глупа. Она лежит по ту сторону противопоставления “мудрость — глупость”».

«Магический кристалл» А. С. Пушкина и «Волшебный хрусталец» Н. М. Коншина¹

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

Об этих строках из 8-й главы «Евгения Онегина» до сих пор спорят пушкинисты. Смысл и функция загадочного выражения «магический кристалл» по-прежнему остаются нераскрытыми: является ли оно просто названием бытовавшей в пушкинскую эпоху реалии — особого орудия гадания, как считал Н. О. Лернер, или же метафорическим обозначением другого, но не менее реального предмета — чернильницы, как считал В. В. Набоков; а может быть, перед нами — поэтический образ, вообще не имеющий прямой предметной соотнесенности?

Ввел ли А. С. Пушкин в поэтический оборот существовавшую в языке его эпохи «готовую» номинацию (чему нет никаких подтверждений) — или же авторство формулы «магический кристалл» принадлежит ему самому? «Конец спорам в сложившейся ситуации могла бы положить регистрация этого словосочетания в языке допушкинской или пушкинской эпох как целостной единицы номинации», — замечает М. В. Безродный (Еще раз о пушкинском «магическом кристалле» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. Вып. 22. С. 103; здесь же см. обзор литературы по данной теме). Однако пока что поиск пушкинской формулы в бытовом языке первой половины XIX столетия обернулся занятием малоперспективным. И, на наш взгляд, это не случайно. Название реального орудия

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* «Магический кристалл» А. С. Пушкина и «Волшебный хрусталец» Н. М. Коншина // Русская речь, 1991. № 3. С. 3–7.

гадания могло проникнуть в общелитературный язык лишь из профессионального лексикона «колдунов», владевших искусством гадания на кристаллах; им же не было никакой нужды называть свой кристалл «магическим»: ведь его волшебные свойства подразумевались сами собой. Орудие гадания (когда о нем шла речь в прямом, а не в переносном смысле) обычно называли просто «кристаллом», о чем свидетельствуют и многочисленные западноевропейские тексты — от Ганса Сакса до Гёте, — описывающие гадательный кристалл как реальный предмет (см.: Мурьянов М. Ф. Магический кристалл // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1970. Вып. 6. С. 92–94).

Потребность назвать гадательный кристалл «магическим» возникает лишь тогда, когда из мира реалий он переходит в план поэтической метафорики — необходимость уточняющего эпитета становится насущной вследствие отрыва литературной вещи от вещи реальной. Именно здесь, в области русской поэтической образности, мы и столкнулись с интереснейшим текстом, словно бы запечатлевшим процесс превращения реального предмета (кристалл как орудие гадания, проирания будущего) в поэтическую метафору. Речь идет о стихотворной «аллегорической сказке» (таково авторское определение жанра) Николая Михайловича Коншина «Владелец волшебного хрусталька», опубликованной в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» в 1825 году (Ч. 30. № 5. С. 177–198). Центральный символ сказки, «волшебный хрусталец», в ее заключительных строках именуется также «магическим оком»; тем самым Коншин почти буквально предвосхищает пушкинскую формулу.

Сюжет сказки, за вычетом несущественных для нашей темы деталей, сводится к следующему. Ее герой с детства подвергался жестоким испытаниям судьбы: потерял отца и мать, злодейски убитых на его глазах, после чего долго скитался в разных странах, затем укрылся от людей в Аравии, посвятив себя науке («И в двадцать лет, в поту, пыли и скуке / Прошел сквозь всю читаемую тьму...»). Однажды герою является таинственный незнакомец, названный в тексте «чародеем», который объявляет, что он и есть убийца его родителей и причина всех его несчастий; оказывается, они были лишь испытаниями, которые герой успешно выдержал. В качестве награды незнакомец дарит ему «волшебный хрусталец»:

«Прими, открой, сказал он, улыбаясь,
Хранимый мной для избранных сосуд,
И, счастьем безбедно наслаждаясь,
Вознагради и скорбь твою и труд!
Испытан ты, но не гоним судьбою;
Дарю тебя *волшебным Хрустальком*:
Ты суету им узришь суетою,
И истина, в сиянии святом,
Тобой досель незримая, явится.
Здесь камень тот, который обрести
Пусть алхимист напрасно век трудится:
Удобней смерть, чем камень сей найти».

Далее герой, получивший в дар «волшебный хрусталец», поверяет в его тайну своего друга, давая ему разъяснения относительно магических свойств подарка:

«Любя тебя, что можно, я открою;
Узнай, мой сын: мир страшно искажен!
И самых глаз коварною слюдою
Ты зришь не то, чем взор твой окружен.
Не ведая, и что, и как, и где мы,
Не ведая обман своих очей,
Мы смертные воздвигнули системы
На следствиях неведомых вещей.
Я покраснел постыдного незнания,
Когда *хрусталь* мне истину открыл,
И адские минувшего страданья
Я пламенно в душе благословил.
Под маскою дурачества скрываясь,
От всех связей свободен с миром я;
Живу с собой, свободно наслаждаясь
Разгаданной загадкой бытия...»

376

И завершает сказку разъяснение всей аллегории, из которого следует, что незнакомец — «чародей», каратель, но и спаситель героя, олицетворяет жизненный опыт, а «волшебный хрусталец» — «высокую премудрость», знание истины, даруемое лишь опытом:

Когда судьба твой мир разочарует,
Засыдет грусть в груди твоей немой,
Когда любовь светильник свой задует,
Твоих надежд исчезнет пестрый рой:
Не плачь тогда, проснувшийся мечтатель!
Не порицай предведущих небес,
И *Опыт*, твой безжалостный каратель,
Введет тебя в святилище чудес;
Наставит ум премудростью высокой
И в счастье оденет угол твой;
Он даст тебе *магическое око*,
И правды день блеснет перед тобой.

Что же дает текст Коншина для понимания пушкинского образа «магического кристалла»? Прежде всего отметим, что «волшебным хрустальком» у Коншина именуется некий «камень», обладающий чудодейственным свойством открывать истину, что служит аргументом в пользу сторонников гипотезы о кристалле как орудии гадания, предсказания. Но реальная вещь здесь прямо на наших глазах переходит в поэтическую аллгорию: вполне «осязаемый» хрусталец обращается в «магическое око» житейской премудрости, конкретная гадательная функциональность кристалла растворяется в довольно абстрактной ра-

ционалистической аллегории «высшего знания». Кристалл у Коншина, еще отчасти сохраняя смутную память о своем реальном назначении (а иначе — откуда его связь с темой «прозрения скрытой истины», отчетливо обозначенной в сказке?), претворен в литературную «вещь», в символ абсолютного, итогового знания, превосходящего обыденный опыт. Отсюда его соотнесенность с книгой — другим орудием «абсолютного» знания (напомним, что герой сказки своим «волшебным хрустальком» — «премудростью высокой» — наполовину обязан испытаниям судьбы, наполовину — книгам).

В этой связи нам кажется уместным вспомнить другой текст, в котором гадательный кристалл служит метафорой книги: речь идет о стихотворении немецкого романтика Новалиса «К Тику» (1800). Содержание стихотворения, в котором Новалис выражает благодарность Людвигу Тику, познакомившему его с трудами философа Якоба Беме, таково: некий ребенок (аллегорическое олицетворение самого Тика), затерявшийся в «чужом краю», находит в каком-то «пустынном саду» «древнюю книгу за золотой печатью, а в ней — никогда прежде не слышанные слова. <...> Читая и глядя в кристалл нового мира (Kristall der neuen Welt), он возрадовался траве и звездам и благодарно пал на колени...» (Novalis. Werke in einem Band. Berlin und Weimar, 1983). Далее является старец (сам Якоб Беме, автор волшебной книги), открывающий ребенку некие тайны будущего, суть которых для нашей темы не имеет значения; важно лишь, что в мистическом тексте Новалиса, как и в мистической сказке Коншина, четко обозначена смысловая связь: *кристалл — высшее знание — книга*. Напомним, что и в романе Пушкина образ «магического кристалла» неким загадочным образом сопряжен с темой книги, правда, не читаемой, но создаваемой («И ты, живой и постоянный, / Хоть малый труд»).

Итак, ко времени создания 8-й главы «Евгения Онегина» гадательный кристалл уже «перерос» свое узкофункциональное значение, превратившись в метафору-символ некоего высшего знания, не связанного напрямую с предсказанием будущего. Существенно то, что факт такого литературного употребления кристалла удалось обнаружить в современной Пушкину русской поэзии, причем в форме словосочетания, чрезвычайно ему близкого. И хотя пушкинская загадка по-прежнему остается до конца не раскрытой, игнорировать при трактовке текста романа этот ореол метафорических значений вокруг гадательного кристалла уже невозможно.

Странно говорить о каких-либо диалогических отношениях между «Евгением Онегиным» и беспомощной сказкой Коншина — поэта, к которому Пушкин относился крайне скептически, хотя и использовал однажды его имя для обескураживающе значительного уподобления («...согласен, что жизнь моя сбивалась иногда на эпиграмму, но вообще она была элегией в роде Коншина» — письмо к В. А. Жуковскому от 17 августа 1825 года). Однако если допустить, что Пушкин был знаком со сказкой Коншина и держал в памяти ее «волшебный хрусталец», то в образе «магического кристалла» все же можно будет уловить слабый отблеск диалогической, ответной интонации, а именно — легкий иронический нюанс: у Коншина «волшебный хрусталец», метафора всемогу-

щего опыта и мудрости — безотказный гарант всеведения; по Коншину, «прозревание» сквозь волшебный кристалл опыта мгновенно, беспроblemно. Вероятно, Пушкину вера в безотказность того, что Коншин называет «премудростью», не могла бы не показаться наивной. Его «магический кристалл» капризен, своеволен, он не «срабатывает» так быстро, автоматически:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал (курсив наш. — А. М.) —

законы творчества сложнее, загадочнее и правил магии, и установлений «высокой премудрости».

Эолова арфа: вещь и поэтический миф¹

379

Название давно забытого музыкального инструмента, вынесенное в заглавие этой статьи, будит у русского читателя всего лишь одну, но безошибочную ассоциацию: баллада Жуковского, история о певце, его возлюбленной и арфе, оставленной «под наклоном ветвей» — вестнице смерти, и к тому же... Впрочем, не будем забегать вперед. Для начала лучше отметим одну странность баллады: словосочетание *эолова арфа* фигурирует только в ее заглавии, в самом тексте арфа певца Арминия ни разу не названа «эоловой». Зачем же понадобилось Жуковскому это название, если в балладе речь идет об обыкновенной арфе, не имеющей к эоловой никакого отношения? Если арфа Арминия и после его смерти — в отличие от настоящей эоловой арфы — играет сама по себе, без всякого посредничества Эола — ветра (это подчеркнуто в тексте, словно намеренно противоречащем заглавию: «и что-то шатнуло *без ветра* листы...»)?

На наш взгляд, заглавием своей баллады Жуковский отсылает читателя к своеобразному поэтическому мифу, сложившемуся в европейской литературе к 1810-м годам («Эолова арфа» написана в ноябре 1814 года) вокруг эоловой арфы и ее фантастических звучаний, возникающих при порыве ветра. Конечно, образованные читатели эпохи Жуковского, знакомые с современной английской и немецкой литературой, воспринимали заложенную в названии аллюзию вполне свободно — сегодня же ключ к балладе утерян, и словосочетание *эолова арфа* для нас — звук пустой... Правда, комментаторы баллады приводят в качестве параллели к ней стихотворение Фридриха Маттисона «Песня издалека» (на фоне обширной европейской литературы на «арфическую» тему эта параллель выглядит совершенно случайной, но легко объяснимой: исследователи почерпнули ее из книги И. П. Галюна «К вопросу о литературных влияниях в поэзии В. А. Жуковского». Киев, 1916), да поминают еще в связи с мотивом арфы

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* Эолова арфа: вещь и поэтический миф // Русская речь, 1993. № 4. С. 3–9.

поэмы Оссиана (см., например, книгу Ю. Д. Левина «Оссиан в русской литературе». Л., 1980). Но вот беда: в стихотворении Маттисона, вопреки заверениям комментаторов (Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.-Л., 1959. Т. 2. С. 458), не упоминается арфа, висящая на дереве; в поэмах же Оссиана арфы на деревьях действительно висят, но их ни разу не наделяют эпитетом *эоловая*, столь загадочно звучащим у Жуковского.

Чем же была эолова арфа — как вещь и поэтический образ — для Жуковского и его современников?

Ее прозаический вид (прямоугольный деревянный ящик, в котором протянуты струны, настроенные в унисон) мог бы разочаровать любителей поэзии; но история этой немудреной музыкальной игрушки и в самом деле начинается прозаически: с рекламы и торговли. Изобретенная иезуитом Атанасиусом Кирхером «музыкальная самодействующая машина» (так ее называет Кирхер в трактате «Мусургия универсалис», 1650) около столетия дождалась своего времени. Мода на инструмент возникла в Англии: в 1741 году шотландский музыкант Джон Освальд открывает в своем музыкальном магазине в Лондоне торговлю эоловыми арфами. Литературовед Дж. Григсон предполагает, что Освальд придумал и само название «эолова арфа», но при этом указывает, что уже Й. Й. Гофман в своем «Универсальном историко-географико-хронологико-поэтико-мифологическом словаре» (1677) называл изобретенный Кирхером инструмент «*Aeolium instrumentum*» (Grigson G. *The harp of Aeolus*. L., 1947. P. 25–26).

Знаменательно, что распространением эоловых арф как-то сразу занялись английские поэты: Уильям Мейсон, музыкант, поэт и садовник, изготовивший для себя эолову арфу; поэт Роберт Блумфилд, сочинивший об эоловой арфе брошюру («Музыка природы», 1805) и стихотворение, подрабатывал изготовлением и продажей этих музыкальных игрушек. Самюэль Тейлор Кольридж около 1795 года заводит эолову арфу в окне своего кабинета. Как раз к этому времени инструмент попадает на континент, прежде всего в Германию, где пылкий романтик, писатель Фридрих фон Дальберг начинает экспериментировать с местом его установки: ставшие традиционными окно или форточка уже кажутся ему прозаическими; особую прелесть приобретает арфа, установленная в саду, в одинокой беседке, в глухих зарослях кустарника или в рощах, на холмах и возвышенностях... Правда, добавляет Дальберг, при этом иногда приходится приделывать к арфе трубочки, направляющие ветер на струны (Dalberg F. H. von. *Die Aeolsharfe*. Erfurt, 1801. S. IX).

И в России в начале 19 столетия шла оживлая торговля эоловыми арфами (из чего, кстати, следует, что Жуковский не мог не быть знаком с вещью, обозначенной в заглавии его баллады). «Санкт-Петербургские ведомости» в 1804 году поместили рекламу, в которой, между прочим, сообщалось, что «эоларфа (так! — А. М.) в России весьма мало известный инструмент, заслуживает в рассуждении своего превосходства быть известным и общим»; в ней «от усиливающегося сквозного ветра происходят восхитительные мелодии, превосходящие всякое описание». Купить арфы можно было «на Васильевском острове, д. № 242» (Цит. по: Столпянский П. Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге // Музыкальная летопись. Сб. 2. Пг., 1923. С. 125).

Когда Жуковский писал свою балладу, возраст эоловой арфы как поэтической темы перевалил за полвека. В 1748 году поэт Джон Томсон написал «Оду эоловой арфе», в которой был намечен круг сопряженных с арфой поэтических мотивов: здесь и мифология «воздушных обитателей» — «духов», которым арфа служит средством общения с землей, здесь и тема разлуки или неверности, скорбным вздохом о которых (чаще всего — посмертным, как и у Томсона) звучит инструмент, и, наконец, мотив некоего потустороннего слияния в мистическом любовном экстазе.

Арфа — вестница смерти; но она же и мистическое орудие «духов», «тающих» над ней «в любви». И реальная арфа-вещь в эту эпоху становится атрибутом куртуазно-любовной игры: поэты посылают эолову арфу своим возлюбленным с тем, чтобы та донесла до них весть любви. Уильям Мейсон, пославший арфу некой мисс Шеферд, сопровождает подарок «Одой к эоловой арфе...» (не позднее 1771), в которой прозрачно намекает на желательность — нематериального, правда, — но все же слияния с возлюбленной. Мотив эоловой арфы был удобен для такой любовной тайнописи: переводя куртуазную ситуацию в безопасное «эфирное» измерение, он служил тем самым эзоповым языком для самых рискованных намеков. Некая фея, фантазирует Мейсон, положит у изголовья мисс Шеферд арфу, а сильфы и сильфиды — воздушные создания, охраняющие ее «девственные прелести», — извлекут из арфы звуки, «подобные нежному томлению и томному умиранию»; воображение мисс Шеферд, пробудившись при этих звуках, унесет ее на элизейские поля, где в это время как раз будет прогуливаться некий «избранный ею юноша», который поведет ее «по сияющим красотами местам, и все обратится в музыку, экстаз и любовь» (Mason W. Poems. Jork, 1771. P. 27–28).

У Томсона арфа звучит стоном умершей возлюбленной, но уже у него смутно упомянуты какие-то любовные игры «духов» над арфой; в послании же Мейсона арфа прежде всего — хитроумное орудие «потустороннего» соединения влюбленных. Две функции арфы — «вестница смерти» и «медиатор слияния душ» — уже отчетливо очерчены, но пока что не вполне связаны в единый «мифологический» сюжет.

Пожалуй, впервые эолийский сюжет как движение от разлуки (возвещаемой арфой) к слиянию (опять же посредством арфы) сложился у И. Г. Гердера, в его песне «К эоловой арфе». «Арфа воздушная, откуда этот стенающий звук? Из груди любимой, посланный к ее далекому другу? — вопрошает поэт, и тут же дает совет “мировому духу”: — Соедини на счастье всех любящих, мировой дух, и вздох станет песней радости»; струны, прежде озвученные вздохами покинутых, зазвенят восторгом слияния. Собственно говоря, именно в этой модуляции звучаний арфы — от скорби разлуки (возможно, роковой, невозвратной) к восторженной радости соединения — основа романтического эолийского мифа (Herder J. G. Sämtliche poetische Werke. Wien, 1818. Bd. 1. S. 59–60).

...Того самого мифа, который как раз отсутствует в поэмах Оссиана (талантливой мистификации Дж. Макферсона), часто упоминаемых в связи с балладой Жуковского. Действительно, у Оссиана души погибших героев носятся в бурных вихрях, порывы ветра касаются арф, виющих на стенах замков, и арфы звучат тихой «надгробной песнью» —

но не превращаются в орудие любовно-восторженного слияния душ! К тому же — как непохожа бурная мрачность Оссиана, арфы которого звучат «в шуме ветров», на хрустальную тишину баллады, в которой «звон» арфы поднимается «из молчанья»! Как непохоже почти что обыденное, легко повторяемое общение живых и мертвых посредством арфы у Оссиана — на роковую необыкновенность загробного присутствия у Жуковского!

Жуковский опирался не на Оссиана, но на послеоссиановскую романтическую разработку эолийского сюжета. Об этом, в частности, свидетельствует и уже отмеченная нами «странность» — эолова арфа звучит без помощи самого эола. Этот мотив в эолийский сюжет ввели подражатели Оссиана: заимствуя из его поэм образ арфы — вестницы смерти, они отказались от шумного посредничества ветра; «реалистическая» мотивировка заменена мистической — арфа звучит сама собой, посреди тишины и покоя, охвативших внезапно природу. Так, в стихотворении Генри Керка Уайта «Вечер смерти» (около 1806) описывается томительное затишье в часы гибельной сечи: в тумане парит «дух битв» — скоро «овдовевшая жена Лоррендила ударит себя в обнаженную грудь!» «Не пропорхнет ни один нежно трепещущий зефир, — подчеркивает поэт, — вкрадчивая тишина стоит вокруг». Тщательная подготовка «звуковой сцены» для появления главного героя — траурной мелодии арфы — напоминает аналогичную звуковую мизансцену у Жуковского («На землю с молчаньем сходила ночная, росистая тень; /... / И ветер улегся на спящих листьях. /... / И тихо все было») — акустика природы освобождает место мистическим звукам арфы. Наконец Уайт доходит до главного события: «Ни ветерка, освежающего прохладой, — лишь печально вздыхают мрачные деревья; и вот! как нежно звучат нетронутые струны арфы, словно бы по ним пронесся шепот ветерка! Свершилось!» (Poetical works of R. Bloomfield and K. White. L., 1871. P. 457). И снова хочется вспомнить Жуковского: «И что-то шатнуло / Без ветра листья; <...>», а дальше: «В ней сердце смутилось: / То друга привет! / Свершилось, свершилось!.. / Земля опустела, и милого нет».

Похожая ситуация магически-беспричинного звучания арфы описана и в оде немецкого поэта Л.-Х.-Г. Хелти «Завещание» (книга стихов Хелти была в библиотеке Жуковского): умирающий поэт просит повесить его арфу в церкви за алтарь, где висят и венки умерших девушек; на закате струны часто будут звучать сами собой, «тихо, как жужжание пчелы».

В мистическом рассказе «Арфа» Теодора Кернера (не позднее 1813) арфа умершей жены в час ее кончины играет сама собой для безутешного супруга; когда же приходит и его смертный час, струны арфы издают «громкие, торжественные аккорды, подобные песне победы» (Korner Th. Samtliche Werke. Lpz., a. J. S. 637–638). Здесь «арфический» миф уже полностью сложился, а сюжет его движется от смертной разлуки к по-смертному слиянию персонажей. У Кернера, совсем как у Жуковского, арфа сначала свидетельствует смерть, а затем — в самом конце — знаменует совершившийся загробный союз.

Произведением, соединившим в сознательно мифологизированной форме все уже отработанные к началу 19 столетия элементы эолийского

сюжета, стал «аллегорический сон» Фридриха фон Дальберга «Эолова арфа». Вот краткое изложение дальберговского мифа.

Некогда в небесном просторе парил «облачный остров»; на нем обитали «души людей, похищенных при жизни, чьи земные желания не были исполнены...». Им не было дано общаться со сродными им душами, «и вздохи томления замыкались в глубине их существа». Но вот на помощь приходит богиня Гармония; она решает соединить родственные души при помощи музыки. Гармония пробудила души из их дремоты, и «завучал на острове гармонический хор». Эти звуки услышала Полигимния, которая воскликнула, обращаясь к духам: «Покиньте ваш сумрачный остров! Он будет превращен в прекрасную стройную арфу, а вы сами — в гармонические звуки, предназначенные для того, чтобы оживлять небесные струны». На помощь духам Гармония призывает Эола с ветрами — «легко и стремительно прильнули они к эластичным струнам арфы», «принялись танцевать и шутить с ее эфирными обитателями; их ласковые объятия превратились в звуки, и раздался восхитительный хор волшебных, неслыханных песен».

Мистическая суть эолийского мифа находит у Дальберга совершенно откровенное выражение: звуки арфы напрямую отождествлены с душами умерших, не вкусивших земного счастья. И сюжетный комплекс «разлуки-слияния» очерчен в мифе Дальберга достаточно ясно: звуки арфы — жалобы умерших, но и экстагическая игра сливающихся в объятиях духов. И хотя у Дальберга соединяются не души разлученных смертью любовников, а души умерших и «зефиры» — все же трудно удержаться от сопоставления с концовкой баллады Жуковского:

Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы
И светит, как в дыме, луна без лучей, —
Две видятся тени:
Слившись, летят
К знакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

По сути дела, Дальберг в своем «аллегорическом сне» излагает миф о сотворении эоловой арфы; рассказывает о «прасобытии», в результате которого и возникла эта скорбная вестница и смерти и одновременно — наперстница потусторонних свиданий. Но ведь и Жуковский в сущности делает то же самое: создает свой вариант мифа о сотворении эоловой арфы, мифа о том, как обычная арфа вдруг обрела мистические свойства арфы эоловой. Не потому ли арфа Армения названа «эоловой» только в заглавии? В удаленном, легендарном времени самой баллады, во времени, когда Минвана любила Армения, эоловых арф еще не было, но обычная арфа вдруг однажды магически зазвучала сама собой, превратившись в эолову.

Словосочетание *эолова арфа* вынесено в заглавие, которое представляет собой ремарку, поданную автором баллады из своего, авторского времени, из начала 19 столетия, когда на Васильевском острове в доме 242

можно было купить деревянный ящик со струнами. Сей далекий потомок арфы Арминия звучал, увы, лишь при порывах ветра; но мифологические события обладают свойством «вечного возвращения», и потому для Дальберга, Жуковского, их современников-романтиков в напевах арфы все равно слышались стоны жалоб и трепет горних блаженств.

...А воскрешение мифа — ритуал, и поэтому не такой уж сумасшедшей оказывается идея Кольриджа — наделить эолову арфу религиозно-ритуальными функциями: «Эолова арфа рыдала в моем окне — что если бы она стала обязательной частью религиозной утвари — и средством, с которым связывалась бы надежда на милость Божию. Какие бесконечные религиозные применения!» (Coleridge S. T. *The notebooks*. L., 1973. V. 3. № 3903).

Действительно, романтический мистицизм нуждался в собственной «религиозной утвари» — чем же плох музыкальный ящик, издававший при сильном ветре бессвязные фантастические звуки? И вот «слившиеся тени» в своем посмертном обряде слетают — как к храму — к эоловой арфе.

Последний труд А. Н. Веселовского¹

Представляемая книга — последний капитальный труд Александра Николаевича Веселовского. Его увлечение Жуковским кажется совершенно внезапным: впервые к этой теме он обращается в 1902 г., в юбилейной речи по случаю пятидесятилетия смерти поэта², а в 1904 уже выходит монументальная монография, восторженно встреченная критикой и учеными. «Какими-то анекдотическими кажутся... по прочтении этой книги сообщения, делаемые в биографических о Жуковском работах, какими-то случайными, не обусловленными ни временем, ни пространством» (И. Е. Мандельштам³); «Блестящая книга А. Н. Веселовского... представляет собой в высокой степени замечательный по необыкновенной мощи концепции опыт... “реальной” характеристики личности и творчества нашего поэта» (В. И. Резанов⁴). Особенно примечателен отзыв Александра Блока (в журнале «Вопросы жизни», 1905, № 4–5): «Это — целая энциклопедия эпохи, остающаяся “бытописанием”, несмотря на груды, казалось бы, сухих поправок. Ученый труд не исключает ни “чувства”, ни “сердечного воображения”. Юмор и своеобразный стиль исследователя, иногда тяжеловатый, всегда своеобразный, делают книгу интересным чтением для всех — большая роскошь для русского ученого труда... Перед читателем живая, *реальный* Жуковский... Веселовский произвел кропотливую работу с *любовью*, след которой на всей книге»⁵. Труд ученого дал Блоку и повод для мистицизирования в стиле скорее

385

Последний труд А. Н. Веселовского

¹ Впервые опубликовано: *Махов А. Е.* Последний труд А. Н. Веселовского // *Веселовский А. Н.* Поэзия чувства и «сердечного воображения» / Научная редакция, предисловие, переводы А. Е. Махов. М.: Intrada, 1999. С. 3–9.

² Издана в Известиях Отд. русского языка и словесности Имп. Академии Наук, т. VII, 1902, кн. 2. С. I–XII.

³ Журнал Министерства народного просвещения, 1905, февраль. С. 376.

⁴ *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1906–1916. Вып. 2. С. 4.

⁵ *Блок А. А.* Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 570–571.

самого Жуковского, чем Веселовского: лейтмотивом книги (в интерпретации Блока) оказывается женственность, «Weiblichkeit», принимающая в жизни Жуковского различные обличья, последний из которых и самый желанный — разумеется, смерть: Маша Протасова — первая из этих эпифаний женственности, вторая и третья — Александра Воейкова и Елизавета Рейтерн; и наконец, смерть, «великое благо», «тихо пришла к нему, как дуновение “вечной женственности”, в существе которой Жуковский соединял некогда образы Маши и жены. Соединил — помирил» — и «подарил нас мечтой» об этой самой Ewige Weiblichkeit⁶.

Дальнейшая судьба книги Веселовского резко контрастна этому восторженному прижизненному приему. «Жуковский как завершитель Карамзинского периода», — так выразил Веселовский идею своей книги в неопубликованных подготовительных материалах к ней⁷. Представление о Жуковском как «завершителе»-сентименталисте (а не «начинателе»-романтике) и проведено в книге с железной последовательностью — однако именно эта идея по неясным причинам оказалась совершенно непереносимой для историков русской литературы. В.М. Маркович, исследовавший вопрос о рецепции идеи Веселовского в русском литературоведении, подытожил ситуацию следующим образом: «концепция Веселовского имела и, как мы убедились, всегда сохраняла “еретический” колорит. Ее всегда поддерживало меньшинство...»⁸.

Определение и приговор научного большинства разошлись с Веселовским, но совпали с самоопределением Жуковского («Сам он говорил о себе как о родителе “на Руси немецкого романтизма”» — отмечает Веселовский, не соглашаясь в этом пункте с поэтом; с. 18): было решено, что Жуковский все-таки романтик. В нашу задачу не входит анализировать причины такого поворота событий; процитируем в этой связи лишь пронизательное суждение А. Блока: «Романтизм как литературная эпоха всегда *предпочитался* “эпохе чувствительности”, даже вопреки ученой точке зрения, которую должно интересовать все»⁹. Возможно, именно здесь ключ к разгадке устойчивого неприятия концепции Веселовского: наука имеет свои бессознательные предпочтения (которые тем опаснее, чем неохотнее признается в них само научное сознание, всегда претендующее на «объективность»), статус романтизма в подразумеваемой (но не эксплицируемой) научной иерархии явлений выше, чем статус сентиментализма, — но и статус Жуковского в истории русской литературы весьма высок: вот и получается, что Жуковский слишком велик для сентиментализма — или сентиментализм слишком мелок для Жуковского.

⁶ Там же. С. 576.

⁷ Рукописный Отдел Института Русской литературы (Пушкинский Дом). Фонд 45 (А. Н. Веселовский). Оп. 1. № 270. Л. 12.

⁸ В.М. Маркович. Книга Веселовского «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» и ее судьба в отечественном литературоведении. // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. СПб.: Наука, 1992. С. 202–203.

⁹ Цит. соч. С. 571.

Почему же сам Веселовский столь твердо держится представления о Жуковском-сентименталисте? Нам представляется, что за вопросом о сентиментализме и романтизме здесь стоит более глубокая дилемма «начала» и «завершения»; спор, в сущности, о том, «начинатель» Жуковский — или «завершитель». Именно это последнее слово ученый употребил в цитированных выше подготовительных материалах: в самом деле, Жуковский — так, по крайней мере, понята у Веселовского его личность — по природе своей не мог ничего «начинать»; он был рожденным «завершителем», и если бы формирование его пришлось на эпоху классицизма при лишь занимающейся заре сентиментальности, он, вероятно, остался бы классицистом — каким-нибудь «завершителем» классицизма.

В центре внимания Веселовского — проблема соотношения личности и литературных формул, посредством которых личность выстраивает себя, свой образ, свою целостность. Жуковский — такая личность, которая полностью оказывается во власти уже готовых формул: «его собственные формулы обязывали его, как волшебника его заклинания, и в жизни, и в поэзии: вне их он как будто не находил выражения для новых споров чувства» (с. 218).

Вопрос о личности и формуле естественно дополняет проблематику главного создания Веселовского — исторической поэтики, в которой как раз и рассматриваются «известные определенные формулы», «устойчивые мотивы, которые одно поколение приняло от предыдущего»¹⁰, — рассматриваются как нечто анонимное, в духе «топосов» Э.Р. Курциуса¹¹. Постоянные отвлечения Веселовского от исторической поэтики в область личного творчества представляли для его коллег некоторую загадку: В.М. Истрин видел в них «праздничный отдых ученого»¹², а Б.М. Энгельгардт — собрание данных «для построения новой поэтики — поэтики творчества», которая дополнила бы «поэтику предания»¹³. Но не проще ли предположить, что для ученого, исключившего из своей исторической поэтики личный элемент и вообще полагавшего, что «процесс личного творчества... покрыт завесой, которой никто и никогда не поднимал и не поднимет»¹⁴, было бы крайне любопытно проанализировать взаимодействие личности с миром формул, структурирующих ее, личности, собственный опыт? Это, между прочим, вовсе не предполагает поднимания завесы с «процесса личного творчества»: Веселовский,

¹⁰ О методе и задачах истории литературы как науки. // *А. Н. Веселовский. Историческая поэтика*. М.: Высшая школа. 1989. С. 40.

¹¹ Ср.: «Топос — нечто анонимное. Он срывается с пера автора как литературная реминисценция. Ему, как и изобразительному мотиву, свойственно временное и пространственное всеприсутствие. Исследование топосов сходно с «историей искусства без имен» в противоположность истории отдельных художников». (*Curtius E. R. Zum Begriff eines historischen Topik. // Toposforschung. Eine Dokumentation*. Frankfurt a. M., 1972. S. 9).

¹² Методологическое значение работ А. Н. Веселовского // Памяти акад. А. Н. Веселовского. Пг., 1921. С. 17.

¹³ *Энгельгардт Б. М.* А. Н. Веселовский. Пг.: Колос, 1924. С. 213.

¹⁴ *Истрин В. М.*, цит. соч. С. 16.

вполне в русле исторической поэтики, трактует поэзию Жуковского как совокупность формул и мотивов: он постоянно говорит о «формулах» поэзии Жуковского, уже в черновых планах труда фигурирует слово «клише»: «Cliché — отражение пережитого в юности. Детство и юность поэта; жажда любви, славы, дружбы не находят удовлетворения»¹⁵. Зато личность Жуковского, вопреки декларированному намерению автора «направить анализ не столько на личность, сколько на общественно-психологический тип», дана во всех перипетиях ее неустанного самостановления из литературных «формул» и «шаблонов».

Чтобы понять, как именно у Веселовского личность находит себя в формуле, нам следует остановиться на названии книги и на заложенном в нем противопоставлении — до сих пор мало осознанном. «Чувство» — и «сердечное воображение»: вот два полюса, между которыми разыгрывается драма жизни и поэзии, личности и литературы. Второй «термин» (если можно так его назвать) — находка Веселовского, особенно важное в системе книги понятие: не случайно в первоначальном варианте заглавия оно уже есть — и стоит в одиночестве: «Жуковский и лирика “сердечного воображения”»¹⁶.

Слова «сердечное воображение», видимо, заимствованы Веселовским из письма Ал. Тургенева кн. Вяземскому (12 ноября 1819 г.), цитируемого самим Веселовским: Жуковский «неистощим в любовных мечтаниях и настроил было опять душу и любовь свою для поэзии: положил на ноты звук своего сердца или сердечного воображения, и следовательно тоска его по счастью семейственной жизни не совсем пропала для нас и для потомства» (с. 223). Впрочем, в другом месте Веселовский находит похожее немецкое выражение — *herzliche Phantasie* — у Новалиса (который кажется ему настолько близким Жуковскому, что ученый готов и его произвести в сентименталисты: «он [т. е. Новалис. — А. М.] лелеял, как все сентименталисты [sic! — А. М.], надежду на тихое, семейное счастье, мечтал, влюблялся, сватался, жил воображением»; с. 234): «Для сердца прошедшее вечно», повторяющееся на расстоянии 30 лет в разных применениях — что это такое? Наивный ли эгоизм чувства, лелеющего милые воспоминания, которые сплачиваются для него в один, довлеющий себе аффект? <...> Или это воображение сердца, *herzliche Phantasie* Новалиса, желание спасти девственность первого глубокого увлечения, введя в его колею другое или другие, как его отражения, воскресения?» (с. 233).

«Чувство» — подлинное переживание; «воображение сердца» — способность подводить новые переживания под однажды выработанную формулу, канон, укладывать их в готовую схему. Опыт «романтической любви» однажды дал «определенные схемы и его [Жуковского] чувству; если кто-нибудь возбудит в нем долю знакомых настроений, их доскажет *воображение сердца*, и роман может повториться снова»; «... Известные образы, одни и те же выражения, выжитые, выстраданные, продолжают у него повторяться и впоследствии... Когда дело идет

¹⁵ РО ИРЛИ. Ф. 45 (А. Н. Веселовский), оп. 1, № 270, наброски и материалы к теме о Жуковском. Л. 4.

¹⁶ РО ИРЛИ. Ф. 45, оп. 1, № 275.

об одном и том же патетическом, глубоко захватывающем моменте, эти повторения нас поражают, как нечто рассудочное, бесстрастное... мы едва находим ему объяснение: как будто чувство вылилось однажды так цельно, выражение его так образно кристаллизовалось, что на всякое воспоминание, при всякой исповеди другому, оно отзывается теми же словами, тем же мотивом... Впечатления могли быть новые, но поверялись они уже готовыми афоризмами и рассвечивались ими. Стоило поэту в разных обстоятельствах жизни прикоснуться к этим клавишам, в которых еще дрожал для него тон сердца, он настраивался мечтательно, улетал воображением в подлунную страну, и, вернувшись на землю, мог бы ощутить себя в неловком положении, если бы порой замечал противоречие» (с. 218).

Таков описанный Веселовским тип отношений личности и готовых литературных формул. Создатель исторической поэтики, без сомнения, легко чувствовал себя в этом материале; ведь если однажды он поставил себе задачу «проследить, каким образом новое содержание жизни... проникает в старые образцы»¹⁷, то в данном случае не за чем было и проследивать: «новое содержание» у Жуковского никак не проникало в «старые образцы» — но подстраивалось под них, упорядочивалось в соответствии с ними той силой, которую Веселовский назвал «сердечным воображением».

Мотив рассудочности Жуковского, который всплывает в этой связи, имеет в книге глубокое развитие: «сердечное воображение» как душевная способность упорядочивать личный опыт на основе однажды избранных схем действует в высшей степени рационально и рассудочно. В эпоху сентиментализма «наслаждение своим сердцем нормировалось рассудком» (с. 44), чувствительность рассудочна, поскольку в основе своей следует некоторой схеме. Чтобы подогнать жизненный опыт под готовую схему, «сердечное воображение» совершает действие, которое Веселовский охарактеризует как действие логическое — «софизм чувства» (с. 234). Рассудочность самого Жуковского подчеркивается в книге не раз: «В этом лихорадочном искании дружбы много рассудочности. Жуковский сознает это сам: “это говорит вам не энтузиазм ребяческий и огненный, но холодное размышление” (Ал. Тургеневу 1805 г., 31 августа); ...он хочет быть “энтузиастом по рассудку”... Другими словами: спрос чувства он хочет возвести в требование разума, дружбу в орудие нравственного совершенствования. Черта, интересная для психологии поэта, у которого так много было мечтательности и — самонаблюдения, так много полетов к небу — и любви к педагогическим таблицам, к кропотливым, порой призрачным выкладкам, как обеспечить себя материально... так много порядка — в фантазии» (с. 98); рассудочно и сознательно Жуковский воспитывает в себе религиозное чувство: «Он обобщает, ставит формулы; и в поисках за верой он систематик» (с. 321); «в этом мечтателе была деловитость — знакомый нам элемент таблиц» (с. 342).

Верность однажды найденному чувству, образу, формуле требовала душевного действия, которое в основе своей было рассудочным — Весе-

¹⁷ О методе и задачах истории литературы как науки. Цит. изд. С. 41.

ловский тонко уловил этот момент в духовном облике поэта. И вместе с тем сама эта рассудочность чувства — сама верность схеме — для Жуковского была чем-то совершенно органичным и естественным, дававшимся, в сущности, без усилия. Жуковский однажды охарактеризует память о святом для него Карамзине как «высокое чувство, в котором уже не может быть изменения» — это состояние абсолютной завершенности, некоего *in statu termini*, эта невозможность изменения в столь подвижной субстанции, как чувство, нам представляется чем-то жутковатым — а для Жуковского это естественно. Такова форма его личности, его, выражаясь языком Веселовского, «синтез», обретенный им в «общих формулах сентиментализма».

Но, конечно же, это не единственно возможная форма личности, не единственный способ ее взаимодействия с миром литературных образов. После книги о Жуковском ученый пишет небольшую работу о Петрарке, где речь идет о его поэзии как «автобиографии сердца, сознательно желающего сохранить в потомстве черты личности в той идеальной цельности, в которой она хотела бы пережить»¹⁸. Это можно применить и к Жуковскому — но в книге о нем Веселовский, пожалуй, не дал столь четкой рельефной формулировки. «Личность» сознательно работает над своей посмертной «идеальной цельностью», и в случае Петрарки эта работа выглядит не так легко, как у Жуковского: Жуковскому все дано с самого начала, и ничего не нужно уже трогать; здесь же — мучительный поиск понятия, в котором осуществим «жизненный синтез», отказ от «любви», от *amor*, и находка: «Слава — это форма переживания, к которому стремится познавшая себя личность»¹⁹.

Книга Веселовского не расширяет историческую поэтику и не служит построению некоей «поэтики творчества», как предполагал Б. М. Энгельгардт: она открывает новую территорию на границе психологии и теории искусства, которая интенсивно осваивалась в 20 столетии, осваивается и сейчас. Упомянем лишь попытку соединения психологии личности и истории искусства в знаменитой книге Эрнста Гомбриха «Искусство и иллюзия», где понятие «схемы» выдвинуто как ключевая категория исторической стилистики. По Гомбриху, схема — «не продукт “абстрагирования” или “упрощения”»: она представляет собой исходную приближенную, предельно широкую категорию, которая затем сужается вплоть до полного соответствия конкретной форме, которую она воспроизводит»²⁰. Художник ищет «в окружающем мире лишь те черты, которые он способен передать»; «без некоей исходной точки, изначальной схемы мы никогда не смогли бы зафиксировать поток нашего опыта»²¹. «Непосредственное видение мира» по Гомбриху — фикция; художник подходит к реальности с готовой схемой, концентрирующей традицию, — точно так же и у Веселовского поэт подходит к миру своего опыта с готовым набором формул.

¹⁸ Петрарка в поэтической исповеди *canzoniere*. М., 1905. С. 97.

¹⁹ Там же. С. 57, 15.

²⁰ *Gombrich E. Art and Illusion*. 2 ed. Lnd., 1969. P. 64.

²¹ *Ibid.* P. 73, 76.

Мера, в какой художник способен скорректировать схему, весьма различна. Гомбрих приводит анекдотический случай полного торжества схемы над реальностью: на гравюрах Михаэля Вольгемута (1434–1519) из «Нюрнбергской хроники» одна и та же миниатюра последовательно выдается за вид Дамаска, Мантуи, Феррары, Милана — средневековому человеку, ограниченному своим узким миром, не было никакой надобности знать реальный вид того или иного города²². Жуковский, при всей своей склонности к путешествиям, пожалуй, ближе всего стоит к этому случаю: силой «сердечного воображения» различные чувства и образы вливаются у него в одни и те же формулы; противоречие между реальностью и ее поэтическим воплощением становится порой вопиющим: «Впечатление роковых контрастов, вынесенное им из действительности, отразилось в Певце идиллическими картинками» (с. 116).

Гомбрих степень таланта художника ставит в прямую зависимость от его способности корректировать исходную схему. Жуковский был не способен корректировать свои схемы — но Веселовский не выносит ему приговора, а ставит нас перед весьма тонкой коллизией: Жуковский ничего не смог поделать с реальностью (не смог ее «отразить») — или реальность ничего не смогла сделать с Жуковским, не смогла «изменить его», разрушить его личность? Чей же это крах: поэта, не сумевшего «передать новое содержание жизни», — или жизни, не сумевшей изменить поэта? Личность, ищущая для себя вечной «идеальной цельности», заставляет нас глубоко задуматься над этим вопросом.

Настоящее переиздание книги Веселовского воспроизводит единственное прижизненное издание 1904 г. Цитаты из русских и иностранных авторов даны по тексту Веселовского и лишь приведены в необходимом соответствии с нормами современной орфографии. Многочисленные иноязычные цитаты снабжены переводами, в ряде мест даны редакционные комментарии (сноски со знаком звездочки). Введен справочный аппарат — общий именной указатель и указатель произведений Жуковского.

²² Ibid. P. 61.

Перевод-присвоение: чужое слово «инкогнито»¹

Кажется парадоксальным, что бахтинское понятие двуголосия, «двойной направленности»² художественного слова практически никогда не применялось к изучению того рода литературной деятельности, который «двунаправлен» по самой своей сути. Речь идет о переводе (а также о его пограничных формах: вольном переводе, переделке) — транскультурном тексте, в котором всегда волей-неволей совмещаются два голоса, два акцента, принадлежащие двум разным личностям, стилям, культурам.

«Чужое» (восходящее к переводимому оригиналу и «родной» ему литературной традиции) и «свое» (привнесенное переводчиком, адаптирующим текст к новым, инокультурным и иновременным условиям чтения и понимания) так или иначе сосуществуют в любом переводном тексте. Но всякая эпоха вольна «замечать» или «не замечать» двойную направленность перевода на «свое» и «чужое», а заметив — по-своему ее интерпретировать. Наш современный читатель живет преимущественно в мире однонаправленных переводов (вернее, прочитанных как однонаправленные); он хочет обладать в них «чужим» в чистом, беспримесном виде. Надеясь переводчика сомнительными полномочиями мага, творящего совершенно невозможное чудо полного растворения культурно-языкового барьера, читатель в то же время предпочитает, чтобы маг и чародей оставался за ширмой: это позволяет ему искренне верить, что он действительно читает Данте и Шекспира, а не Пастернака и Лозинского. Переводчик не должен напоминать о себе — таково правило игры; ведь мы хотим, как ни экстравагантно это желание, иметь в тексте перевода безотказную копию подлинника, что-то вроде высококачественной репродукции с картины. При таком чтении перевода

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* Перевод-присвоение: чужое слово «инкогнито» // Российский литературоведческий журнал № 3. М., 1994. Произведения и черновики А. С. Пушкина цит. по: Полн. собр. соч.: в 17-ти т. М.; Л., 1937–1949.

² *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 215.

«свое» — лишь изнанка процесса копирования, его безличная техника и не более; «свое» не замечается, ибо чтение в данном случае руководствуется презумпцией неотличимости — неотъемлемым условием потребления всякой копии.

Но мы легко впадаем и в другую крайность, как только дело доходит до чтения многих переводов прошлого, в частности, переводов пушкинской эпохи, о которой и пойдет далее речь. Многие ли из нас, читая пушкинскую «Прозерпину», вспомнят о Парни — авторе подлинника? Многие ли помнят о Бюргере, читая «Людмилу» Жуковского? В этих случаях «чужое», исчезнувшее из читательского сознания, полностью подавлено «своим».

Филолог, обращаясь вслед за М. М. Бахтиным к анализу многоголосого слова, оставляет культурологу решать любопытнейший вопрос: почему в одной исторической культуре многоголосое слово, будучи фактом литературы, не становится фактором литературного сознания (в такой культуре полифоническим словом оперируют безотчетно, и «требуется Бахтин», чтобы развеять иллюзию монолитности создаваемых ею текстов) — а в другой культуре многоголосие всплывает на самую поверхность литературного сознания, приобретает явственные очертания хорошо осознанного писательского приема, открыто обсуждаемого (порой, правда, под другими названиями, нуждающимися в демистификации) в критических статьях, апробируемого в откровенно экспериментальных литературных текстах?

Но вернемся к переводу. Наше невнимание к его двуголосой сути — не случайность: так срабатывает своего рода защитный механизм современной культуры, вынужденной не замечать присутствия переводчика в переводе по вполне основательной причине. В нынешней культурной ситуации подлинник не сопresentуется рядом с переводом — и в сознании, и на книжной полке читателя (что было бы естественным в пушкинскую эпоху); отгороженный от оригинала языковым барьером (да и простой невозможностью его раздобыть), потребитель перевода обречен искать выход в мифе о его полной аутентичности — мифе, который культура, изолированная от подлинников, но зато привыкшая иметь дело с разного рода копиями, создает в целях самозащиты.

Культура пушкинской эпохи открывает перед нами совершенно иную картину. Перевод заведомо демистифицирован, никто никакой аутентичности, никакого «качества копии» от него не ждет: ведь сам подлинник всегда рядом, он известен очень и очень многим. Но, свободно оперируя подлинниками, эта культура в то же время порождает огромное количество соперничающих, корректирующих друг друга переводов. В подобной ситуации перевод с нашей современной точки зрения представляется чем-то избыточным: зачем он вообще нужен, если, по признанию Н. А. Полевого, говорящего как бы от лица своих современников, «мы, конечно, можем читать Байрона в подлиннике и в переводах немецких, французских»? «Но, — продолжает далее Полевой, — перевод на отечественный язык осваивает нам особенным образом чужеземное творение»³.

³ Рецензия на «Абидосскую невесту» Байрона в переводе И. И. Козлова, 1826. Цит. по: Русские писатели о переводе. Л., 1960. С. 173.

Примечательное совпадение терминологии: присвоением назвал М. М. Бахтин работу сознания с чужим словом⁴, присвоением литераторы пушкинской эпохи обозначали функцию перевода в своей культуре, перевода, понимаемого как «свой» национальный вариант оригинала. «Россия по самому своему географическому положению могла бы присвоить себе все сокровища ума Европы и Азии...» (В. К. Кюхельбекер)⁵.

Бахтинская периодизация развития человеческого словесного сознания в нашем случае может послужить ключом к типологии культурных ситуаций: этап переработки «чужих слов» в «свои-чужие слова» (предшествующий этапу собственно своих слов)⁶ — не его ли проходит русская культура в пушкинскую эпоху? Любопытно, что и бахтинское подчеркнуто оксюморонное, парадоксальное понятие «своего-чужого слова» выглядит, если смотреть на него изнутри культурной ситуации 1810–1820-х годов, «отеоретизированием» парадокса, которым любил играть главный переводчик той эпохи, В. А. Жуковский: «...у меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое»⁷.

Без сомнения, основной содержательный момент переводческой деятельности на стадии «присвоения», стадии «своих-чужих слов» состоит в приобщении русской культуры к общеевропейским, мировым ценностям. Но констатация этой содержательности, этого, так сказать, «объективного вклада» эпохи в национальную культуру сама по себе мало что нам даст для понимания литературного сознания эпохи. Как выглядела и как осознавалась «изнутри» деятельность переводчика? Как воспринимали творимое им странное свое-чужое слово его современники?

Прежде всего: трудно не заметить некой совершенно особой, игровой тональности, в которую тогда окрашивалась работа переводчика, переводителя, а шире — всякого литературного заимствователя. В пушкинскую эпоху и «свое», и «чужое» во всяком переводном тексте откровенно актуализировано, явлено напоказ всем. Но нейтрализация столь существенной оппозиции — уже свидетельство тому, что мы находимся в некой аномальной сфере, где авторское поведение может быть не вполне

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365–366. Вопрос о соотношении «своего» и «чужого» слова в поэтическом стиле рассматривался в статье И. Ю. Подгаецкой: «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский — Лермонтов — Тютчев // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 264–321.

⁵ Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие (1824). Цит. по: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 196. Понятие «присвоения» имело в языке пушкинской эпохи и французское обозначение. В конце 1820-х годов в «Bibliothèque universelle» (том 42) было опубликовано письмо («Lettre sur l'état de la littérature russe...») некой русской, в котором говорилось о Жуковском: «Il s'est approprié les plus belles tragédies de Schiller, les élégies de Gray (...), les vers hardis de lord Byron» (цит. по: Замотин И. И. Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе. СПб., 1913. Т. 1. С. 252). Журнал «Галатей», печатая перевод этого письма, передает «s'est arprogrîé» — «усвоил» (1830, № 7. С. 10).

⁶ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365–366.

⁷ Письмо к Н. В. Гоголю, 6 (18) февраля 1847 (Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 4. М.; Л., 1960. С. 544).

обычным. Право присваивать чужие ценности, по сути и природе своей вроде бы не очень законное, в области перевода утверждается весьма громко, чаще всего — со ссылкой на особое географическое положение России. «Кому пользоваться сими бесценными сокровищами, как не нам Россиянам, которых сама природа положила как бы звеном между Востоком и Западом?» — риторически вопрошает сотрудник «Московского Вестника», В. П. Титов⁸. Так была найдена особая область двунаправленности, как географическая (Россия, принадлежащая и Западу, и Востоку), так и литературно-культурная (область перевода, переделки), в которой авторское поведение могло руководствоваться особыми, как бы «внеэтическими» принципами.

Переводчик-присваиватель — немного вор, но его воровское амплу задано самими правилами игры, и литературная атмосфера эпохи допускает эпатажирующие-откровенные признания в «плагиате», вроде пушкинского — по поводу выражения, заимствованного из поэмы С. С. Боброва: «Мне хотелось что-нибудь у него украсть...»⁹. Переводчик может и якобы воровски вообще умолчать об авторе — впрочем, автор и так всем хорошо известен, так что в мнимом покушении на плагиат было бы правильнее видеть попытку актуализировать парадоксальный характер творимого переводчиком «своего-чужого слова», заострить его двунаправленность. Такова публикация В. И. Туманским вольного перевода стихотворения «К Аделаиде»¹⁰ без всяких ссылок на автора этого популярнейшего (в основном благодаря песне Бетховена) произведения — Ф. Маттисона; умолчание об авторе — своего рода негативная демонстрация акта присвоения.

Переводчик — литературный «парадоксалист», сознательно творящий несообразные тексты, в которых «свое» и «чужое» порой вступает в неразрешимое противоречие: так, в двух рондо П. А. Катенина (подражания двум анонимным французским рондо), несмотря на подзаголовок «Из французской старины», выведены персонажи русской истории — князь Владимир, богатырь Добрыня и т. п.¹¹.

Такого рода двояколикые тексты и в культуре могли функционировать двояким образом: как «свои» и как «чужие». Н. И. Гнедич называет «Людмилу» Жуковского (вольный перевод баллады Бюргера «Ленора») «ори-

⁸ Рецензия на «Опыты Аллегории...» Ф. Н. Глинки (Московский Вестник, 1827, № 2. С. 137).

⁹ Пушкин А. С. Письмо к П. А. Вяземскому, 1–8 декабря 1828.

¹⁰ Благонамеренный, 1819, № 20. С. 72–73. Ср. также замечание Б. В. Томашевского: «Недаром не в обычае было указывать источник перевода. Так, Пушкин свои переводы иногда печатал без указания подлинника (“Морфей”, “Уединение”, “Прозерпина” и др.). Переводы были именно “присвоением” (Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 77). В ином случае (как будет показано ниже) имя автора подлинника, несмотря на сильное и откровенное вмешательство переводчика в текст, могло подчеркнуто сохраняться. Двунаправленность перевода в обоих случаях усиливалась: в первом — благодаря отчуждению имени автора подлинника, то есть за счет ослабления “чужого”, во втором — благодаря усилению «своего» при сохранении внешнего знака “чужого”».

¹¹ Катенин П. А. Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 205–206.

гинальным русским прелестным стихотворением»¹² — а сам Жуковский, оценивая свой вклад в развитие жанра «страшной» баллады в России, именуется «родителем на Руси немецкого романтизма и поэтическим дядькой чертей и ведьм немецких и английских»¹³, то есть, вроде бы, ничего «русского» в своих балладах не находит. Современники Жуковского могли одновременно видеть в «Людмиле» и свой, русский «оригинал», и перевод с немецкого — более того, противоречия между этими двумя точками зрения для них не существовало...

В переводе-присвоении пушкинской эпохи бахтинское свое-чужое слово как бы проходит свой дотеоретический этап: работа литераторов с этим словом была уже вполне сознательной, но их рефлексия над ним имела особенный, игровой характер: мы уже видели, что некоторые теоретически ответственные слова Бахтина восходят к словечкам той эпохи, ее парадоксам и каламбурам; теоретическая чреватость всей ситуации оценивалась лишь как повод для парадоксов. Жуковский особенно любил шутить над своими переводами, а однажды тонко заметил, как обостряется странность своего-чужого слова, если встать на точку зрения человека иной культуры — иностранца, например, немца, соотечественника Бюргера, пытающегося понять, что за «оригинальное русское стихотворение» создал Жуковский в своей «Людмиле». Некому немцу Фогелю, желавшему познакомиться с Жуковским как оригинальным поэтом, он советует прочитать в подлиннике переведенные им стихотворения Гете, Шиллера и др., а затем добавляет: «Читая все эти стихотворения, верьте или старайтесь уверить себя, что они все переведены с Русского, с Жуковского, или *vice versa*, тогда будете иметь понятие о том, что я написал лучшего в жизни...»¹⁴. Свойства перевода-присвоения оказываются как бы зеркально обратимыми относительно «национальной оси»: на русской половине «чужим» (оригиналом) было немецкое, «своим» — русское, на немецкой половине русское оказывается чужим оригиналом, немецкое — своим переводом. В этой странной «релятивистской» системе оригинальность оказывается сама по себе весьма относительным качеством: ведь обязательно найдется точка зрения, с которой и переводной текст окажется оригинальным. Поэтому можно, и не меняя точки зрения, оставаясь на русской почве, заранее выдать переводчику лицензию на оригинальность, мотивируя эту акцию исключительно мастерским умением присваивать: «Крылов <...> занял у Лафонтена и вымысел и рассказ: следственно, может иметь право на имя автора оригинального по одному только искусству присваивать себе чужие мысли, чужие чувства и чужой гений»¹⁵.

За сто с лишним лет до бахтинских работ о полифоническом слове русские литераторы столкнулись с двуголосием перевода — не как теоре-

¹² Гнедич Н. И. О вольном переводе бюргеровой баллады «Ленора» // Русские писатели о переводе. Л., 1960. С. 100.

¹³ Письмо А. С. Стурдзе, 10 марта 1849 // Жуковский В. Л. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 4. М., 1960. С. 664.

¹⁴ Русский архив, 1902, № 5. С. 145.

¹⁵ О басне и баснях Крылова // Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 4. М., 1960. С. 410.

тики, но как практики. И открытие — практическое, не теоретическое — было сделано. В переводном тексте выявились равноактуализированные «свое» и «чужое»: чужое — как авторитетное высказывание общечеловеческого значения (на основании этой авторитетности «чужого») Вяземский сохраняет в своем переводе «Адольфа» Б. Константа «галлицизмы понятий умозрительных», которые «уже европеизмы»¹⁶, то есть составляют всечеловеческое достояние и должны быть присвоены), свое — как «подпись», сигнатура, удостоверяющая акт присвоения.

Имя «Даша», которое буквально вопиет своей несообразностью из русского перевода оды Горация — подпись. Но и тончайшее, микроскопическое, почти не заметное вплетение «личных» мотивов-автореминисценций в переводах Пушкина — тоже подпись. Один и тот же литературный прием в разных текстах выглядит и действует по-разному: подпись может уходить в чужой материал на различную глубину, «снимая», подменяя в этом чужом то уровень имен и реалий, то стиль, а то и само авторское «я», лично-биографическую перспективу текста. Главное открытие, совершенное в русской литературе переводом-присвоением, — не столько сама двунаправленность слова, сколько возможность эту двунаправленность регулировать, уподобить «свое» и «чужое» двум сообщающимся сосудам: наполняя один — меняешь уровень содержательности в другом.

Поэтому обратимся к типологии подписей — этих меток, сигнализирующих о той или иной глубине присвоения, которое может совершаться с разной степенью конкретизации своего-чужого: подпись может быть более абстрактной или конкретной. Самый поверхностный уровень присвоения соответствует самой абстрактной (и в то же время самой простой) форме подписи: в инациональный текст вводятся национальные реалии или имена. Подпись такого рода малосодержательна: она лишь знак замены национального колорита («это стало русским»). Двунаправленность текста с такой подписью открыто заявляет о себе лишь в том случае, если русификация прошла не совсем гладко и в тексте возникают комические оксюмороны реалий, как, например, в переводе-переделке из Горация В. В. Капниста («При лунном в рощице сияньи / Сзывает Ладо юных дев / В объятых неги с милой Дашей / Сладчайший всех нектар вкушать»), давшем И. Н. Розанову повод для иронии: «Даша, вкушающая нектар, — довольно любопытное соединение понятий!»¹⁷. Если русификация проходит успешно, то двунаправленность из текста как бы исчезает (внешне он теперь совсем «свой»), но тем не менее продолжает активно работать в сознании читателя, обычно хорошо осведомленного об источнике текста.

Двунаправленность углубляется, если в инациональный (вообще в «чужой» текст) вводятся не «анонимные» национальные реалии, но приметы некоего индивидуального стиля. Это случай В. А. Жуковского, который в своих переводах романтической баллады «менял ее стилистическую тенденцию»¹⁸ (что, по терминологии самого Жуковского, называлось «за-

¹⁶ Русские писатели о переводе. Л., 1960. С. 131.

¹⁷ Розанов И. Н. Русская лирика. М., 1914. С. 70.

¹⁸ Реизов Б. Г. В. А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта... // Русско-европейские литературные связи. М.; Л. 1966. С. 445.

менить красоты подлинника собственными»¹⁹. Очевидно, что двунаправленность текста в этом случае реализована на менее абстрактном уровне: сознание читателя провоцируется не на сопоставление национальных культур, персонифицированных в неких «именах», но на сопоставление некой конкретной инонациональной «культураны» — сюжета, образа и т.п., например, осознаваемого как «чужой» жанра страшной баллады про мертвецов и чертей — и «своей» знакомой стилистики — например, стилистики Жуковского. Эта стилистика порой то ли непреднамеренно, то ли, напротив, тонко-иронически контрастировала с эмоциональным строем чужого материала; уже современники заподозрили подвох в перенесении «нежного» стиля Жуковского на «ужасный» сюжет баллады Г. А. Бюргера: Грибоедов заметил, что у Жуковского «мертвец слишком мил» и «сбивается на тон аркадского пастушка»²⁰. В этом случае транскультурное двуголосие можно трактовать как «разнонаправленное»²¹.

Самый тонкий способ присвоения, с которым мы сталкиваемся в переводах-переделках пушкинской эпохи, — это введение в переводимый текст на правах сигнатур сквозных мотивов, слов-тем, типичных для оригинального творчества поэта-переводчика; так достигается подключение «чужого» материала к «своей» личной поэтической биографии (к биографии образа автора). В случае достаточно деликатного, микроскопического вмешательства в текст оригинала двунаправленность приобретает весьма тонкий характер сосуществования в одном высказывании двух голосов. Тем самым двуголосие реализуется не в «абстрактной» подмене имен и реалий, как в первом случае, и не в столкновении чужого материала и своего стиля, как во втором случае, — но в несравненно более личном плане: как диалог двух личных поэтико-биографических перспектив, совмещенных в одном высказывании. «В одном слове оказываются две смысловые направленности, два голоса»²². Впрочем, «личностное присвоение» в поэзии этой эпохи может принимать и достаточно грубые формы: в оригинал могут вводиться собственные развернутые высказывания, превращающие текст не в высказывание-диалог (совмещение в одном высказывании двух поэтико-биографических перспектив), но в открытую контаминацию двух высказываний (открытую, разумеется, для читателя, знакомого с оригиналом). Таковы некоторые переводы Жуковского, расширяющие оригинал чуть ли не в два раза («Моя богиня» из Гете, 1809). Из текста подобных переводов сравнительно легко вычлениаются достаточно самостоятельные высказывания переводчика. Так, в описанной идилического сельского уголка (Жуковский, перевод «Опустевшей деревни» О. Голдсмита, 1805) вторгается отсутствующая в подлиннике,

¹⁹ «Находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить заменю, следовательно производить собственное, равное и превосходное: не значит ли это быть творцом?» (Жуковский В. А. О басне и баснях Крылова // Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 4. М., 1960. С. 410).

²⁰ Грибоедов А. С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора» // Русские писатели о переводе. Л., 1960. С. 116–117.

²¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 231.

²² Там же. С. 219.

зато типичная для стиля Жуковского (и, вероятно, полная личного смысла) меланхолически-вопросительная фраза:

Ужель не возвращу блаженства оных дней,
Волшебных, райских дней, когда,
Судьбой забвенный,
Я миром почитал сей край уединенный!²³

Нетрудно заметить, что подписи всех типов — сигнализирующие ли о национальности, об определенной стилистике, о биографии или мироощущении поэтической личности (образа автора) — обычно заимствуются из некоего текста-посредника, который незримо присутствует между оригиналом и переводом-присвоением: реалии берутся из национальных источников, стилистические приемы из собственных произведений и т. д.; чем абстрактней подпись, тем труднее указать конкретный текст-посредник, из которого она заимствована; и напротив, поэтико-биографическое присвоение, как будет показано ниже, обычно отсылает читателя к конкретным текстам — этапам биографии поэтической личности. «Чужие слова» перерабатываются диалогически в «свои-чужие слова» с помощью других «чужих слов»²⁴, в нашем случае — не обязательно чужих, но обязательно других...

Современный читатель имеет уникальную возможность увидеть подписи всех типов в работе — а заодно и получить историко-литературную иллюстрацию к бахтинской концепции «присваивающего сознания», проследив историю русских переводов одного-единственного французского стихотворения: «У берегов, где Венеция царит над морем...» Андре Шенье. Впервые опубликованное в 1826 г. в журнале «*Mercur du XIXe siècle*», это стихотворение вызвало целую серию переводов-переделок, в сумме (если рассмотреть их как единый последовательный процесс) практически уничтожающих подлинник, вытесняя приметы стиля и поэтической личности Шенье. Одного взгляда на подстрочник достаточно, чтобы понять, чем вызван столь бурный и «хищный» интерес к этому тексту: «У берегов, где Венеция царит над морем, ночной гондольер с возвращением Веспера легким веслом ударяет успокоенную волну, воспеваает Рено, Танкреда и прекрасную Эрминию. Он любит свои песни, поет без желаний, без славы, без замыслов, не боясь будущего; он поет и, преисполненный бога, который тихо вдохновляет его, умеет по крайней мере увеселять свой путь над бездной. Как он, я нахожу удовольствие петь без отклика, и неведомые стихи, которые я люблю обдумывать, смягчают для меня жизненный путь, на котором мой парус преследуют столько аквилонов».²⁵

Стихотворение о певце-гондольере, скользящем «над бездной», напоминает иносказание о некоей поэтической биографии; в нем действительно легко усмотреть подтекст «биографического предчувствия» (Шенье окончил жизнь на эшафоте). События использовать биографическую ал-

²³ Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского: в 2-х т. Т. 1. М., 1985. С. 347.

²⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365.

²⁵ Перевод по изд.: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 504.

люзивность текста в своих целях усиливается наличием в нем уподобления-переключения: «как он, я...». В контексте перевода-присвоения это уподобление тут же срабатывает как переключатель ситуации на переводчика-присваивателя; в тексте происходит своеобразная рокировка фигур: «я» — это теперь и Шенье, и потеснивший его русский поэт; и гондольер теперь олицетворяет сразу два поэтико-биографических пути — Шенье и «поэта-переводчика Х».

Первый русский поэт, обратившийся к тексту Шенье, В. И. Туманский, проделывает операцию переключения одним-единственным словом. В целом довольно точно переводя стихотворение, он добавляет в девятую строку нелепую в контексте предшествовавших строк, но в высшей степени значимую для него биографическую деталь:

Как он — без отъезда пою в стране чужой!
И звуки тайные, придуманные мной,
На море жизненном мой жребий улаждают,
Где столько бурных волн ладью мою вращают!²⁶

«Страна чужая» — конечно же, черноморское побережье (Туманский служил в Одессе в канцелярии М. С. Воронцова), в русской поэзии этой поры ассоциировавшееся с местом изгнания (многозначительна помета под переводом: «1826. Одесса»). Эта аллюзия, хорошо понятная современникам, при сохранении откровенной отсылки и к оригиналу Шенье (заглавие перевода звучит: «Гондольер и Поэт. Перевод неизданных стихов А. Шенье») раздваивала поэтико-биографическую перспективу текста, вбиравшего в себя две поэтические судьбы, два голоса. В то же время биографическая аллюзия, не имеющая к Шенье никакого отношения, затрудняет возвращение в текст его первого автора: симметрия «прозрачности» текста относительно обоих «свелящихся» в нем биографических смыслов оказалась нарушенной.

Более корректно обошелся с «планом чужого» в тексте Шенье Пушкин, обратившийся к нему вслед за Туманским. Не исключено, что два выражения в своем переводе он заимствовал из перевода Туманского²⁷:

На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокой,

²⁶ Туманский В. И. Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 166.

²⁷ В. Э. Вацура считает, что текст Туманского оставался Пушкину неизвестным, а «фразеологические совпадения» в обоих переводах объясняются «общностью источника» (Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 636). Все же нельзя полностью исключать возможность знакомства Пушкина с переводом Туманского в рукописи, до его публикации в «Северных цветах на 1831 год»: в 1827 поэты переписывались, тема Шенье в этой переписке вполне могла затрагиваться. Показательно, что в сохранившемся письме Пушкина Туманскому (февраль 1827) содержится автоцитата из стихотворения «Андрей Шенье», подчеркнутая, — следовательно, рассчитанная на понимание: «Погодин не что иное, как имя, звук пустой» (ср.: и ты, о призрак ложный, Ты, слово, звук пустой...).

Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.

В таком случае перевод Туманского играет роль текста-посредника: «чужое слово» присваивается при помощи «другого чужого слова». Однако заимствованные у Туманского «слова» в пушкинском тексте тут же приобретают характер автореминисценций, собственных, своих слов-тем: лексемы «тайна», «таинственный» с 1818 года в текстах Пушкина упорно ассоциируются с темой творчества (муза — «дева тайная», творческая свобода — «тайная свобода», певец — «таинственный»²⁸), тема безотзывности подробно развита в «Разговоре книгопродавца с поэтом», а в 1831 году найдет афористичную формулировку в стихотворении «Эхо»: «Тебе ж нет отзыва... Таков и ты, поэт!». Присвоение Шенье «через Туманского» совершается простейшим жестом перегруппировки слов-тем: Пушкин сосредотачивает их в заключительном двустишии стихотворения, как бы подчеркивая этим их значимость, смысловую весомость. В этом тексте нет ни одного смысла, который мог бы принадлежать только Пушкину и был бы «закрыт» для Шенье, и наоборот. Перед нами — абсолютно двунаправленное высказывание, одинаково прозрачное для входа в него обоих «говорящих»; все его слова дwoятся, отражаются в лично-биографических перспективах и французского автора, и русского переводчика. Это в равной мере и перевод, и стихотворение, словами-темами подключенное к эволюции пушкинской лирики²⁹.

Другие авторы парафраз на тему Шенье — И. И. Козлов и П. А. Плетнев — пошли по пути Туманского, делая текст все более закрытым для «возвращения» в него автора подлинника. И. И. Козлов решительно вводит сигнатуры собственного стиля, а также собственные слова-темы, отсутствовавшие в оригинале (горе, уныние, челнок, гонимый пучиной жизни и т.п.), в том числе такой сильный однонаправленный мотив, как биографический мотив слепоты:

И я петь люблю про себя, в тишине,
Безвестные песни мечтаю,
Пою, и как будто отграднее мне,
Я горе мое забываю,
Как ветер ни гонит мой бедный челнок
Пучиною жизни мятежной,
Где я так уныло и так одинок
Скитаюсь во тьме безнадежной...³⁰

²⁸ Стихотворения «Муза», «К Н. Я. Плюсковой», «Орлову», «Арион».

²⁹ С «Арионом» это стихотворение составляет своего рода «последекабристскую» дилогию иносказаний о доверчивом, беспечном певце, который таинственно храним неким губительным по природе своей началом («гроза», «бездна волн»).

³⁰ Козлов И. И. Вольное подражание Андрею Шенье // Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 125–126. Тексты Пушкина и Козлова впервые были опубликованы вместе в «Невском альманахе на 1828 г.».

Наконец, П. А. Плетнев, завершая постройку многослойной стены вокруг текста (слои национального колорита, стилистики, биографических аллюзий), окончательно закрывающей для автора подлинника возможность возвращения в него, делает стихотворение окончательно «своим», имманентно однонаправленным: венецианский гондольер превращается в волжского рыбака, а раздел «как он, и я...» окончательно порывает с текстом Шенье, заменяя его контаминацией «личных» поэтико-биографических мотивов:

В привычный лени час, между трудов и сна,
К созвучию стихов душа моя жадна.
Они за мыслию то важной, то игривой
Переливаются то медленно, то живо.
Согласный лепет их пленяет строгий ум
И освежает в нем забытых много дум...³¹

Двунаправленность этого текста внешне никак не проявляется, Шенье вообще не упомянут — казалось бы, достигнута та заключительная стадия присвоения, которую Бахтин описал как «забвение авторов — носителей чужих слов»³²; но все же двуголосие актуализировано в сознании современного Плетневу читателя, прекрасно осведомленного, что Плетнев пишет собственную вариацию на уже известную тему. Двуголосие достигается не совмещением в одном высказывании двух точек зрения, двух поэтико-биографических перспектив, и не совмещением в пределах одного текста двух высказываний (практика «дописывания» чужого текста), но совмещением внешне вполне самостоятельного, «своего» текста с внетекстовым знанием читателя, читательской установкой, знающей о «чужом». Двунаправленность перевода-присвоения эфемерна, проходящая, если апеллирует к культурному багажу читателя данной эпохи и основывается на его фоновых знаниях — в этом случае «реставрация» двуголосия требует особой литературоведческой работы. Но пушкинская эпоха создала и тексты, в которых двунаправленность становится основным организующим принципом, входит в самую плоть произведения на правах некой «оси зеркальной симметрии»: относительно этой оси все смыслы произведения обретают двойное отражение — как в «личной» перспективе творчества русского поэта, так и в перспективе некой «чужой» культуры. Образцы такой в высшей степени сознательной работы с «осью двунаправленности» мы находим в пушкинском творчестве 1830-х годов — не только в переводах, но и в текстах, подобных терциям «В начале жизни школу помню я...», до сих пор раздваивающих наше понимание, готовое видеть в них то «свое» (эпизод биографии Пушкина), то «чужое» (воссоздание психологии человека эпохи средневековья). Этого раздвоения не избежала и пушкинистика: «Перед нами, по-видимому, начало большого и сложного произведения, возможно, автобиографи-

³¹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 3. СПб., 1885. С. 299.

³² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365.

ческого характера» (Б. П. Городецкий³³); «Лирическое “я” стихотворения вовсе не “я” Пушкина, оно «раскрывает сложный мир человека эпохи Данте» (Г. А. Гуковский³⁴). Как тут не вспомнить об аналогичном раздвоении восприятия, которое испытывали во время оно читатели Жуковского: его баллады — то ли «свое» («оригинальные русские стихотворения», по Гнедичу), то ли чужое (перевод «немецкого романтизма»)!. Разница в том, что двунаправленность баллад Жуковского была в большей мере обусловлена культурной ситуацией, чем имманентными свойствами текста: споры вокруг Жуковского угасли, а вокруг Пушкина — ведутся до сих пор; и иссякнет ли когда-нибудь энергия двунаправленности, заложенная в пушкинских произведениях?

Как же сделано пушкинское «свое-чужое слово»? Обратимся к двум его поздним переводам: «На Испанию родную...» (обработка фрагмента из поэмы Р. Саути «Родерик, последний из готов») и «Странник» (переложение начала первой главы книги английского проповедника-пуританина Дж. Беньяна «Путешествие пилигрима»). В этих переводах Пушкин обращается к технике автоцитаты, вводя в текст образы, метафоры, выражения, целенаправленно отсылающие к более ранним тематически родственным пушкинским произведениям. Таков, на наш взгляд, предельно личностный способ присвоения: перевод оказывается звеном в цепочке «своих» текстов, развивающих ту или иную тему, мотив. Но оживляет связи переводимого текста с его первоисточником: поэмы Саути — с испанским романсеро, текста Беньяна — с Библией (правда, в первом случае это гораздо заметнее, чем во втором). Происходящее при этом в большей или меньшей мере «опустошение» подлинника — «вбирание предшественника в традицию более полно, чем это позволяет его индивидуальность»³⁵ можно уподобить тому, что М. М. Бахтин описывает как итог присвоения: «чужие слова становятся анонимными, присваиваются (в переработанном виде, конечно)»³⁶.

Историко-культурное отдаление чужого источника, отчасти стирающее его индивидуальные черты, достигается за счет того, что переводимый текст фигурирует в роли текста-посредника, открывающего путь к первоисточнику культуры, которую он описывает. Пушкин при переводе и прежде прибегал к технике текста-посредника: заимствуя ключевые слова из стихотворения Туманского при переводе Шенье или «просвечивая» свой перевод 27 картины «Переоблачений Венеры» Э. Парни стилистикой и характерными оборотами «Элизума» Жуковского.

Парни:

Они летят; заброшенные тропы ведут их в присподную.
Они переплывают полип Стикса...³⁷

³³ Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 422.

³⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 280.

³⁵ Bloom H. The anxiety of influence. London; Oxford; N.Y., 1975. P. 109.

³⁶ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 365–366.

³⁷ Parry E. Œuvres choisies. P., 1826. P. 247–248.

Жуковский:

Гений влек ее незримый;
Видит мирные луга;
Видит Летою кропимы
Очарованны брега,
В ней надежда, ожиданье...

Пушкин:

Мчатся, облаком одеты;
Видят вечные луга,
Элизей и томной Леты
Усыпленные брега.
Там бессмертье, там забвенье...

Теперь ситуация оказалась несколько иной: Пушкин вновь прибегает к технике текста-посредника, но в новой ситуации им становится сам переводимый текст, предоставляющий переводчику не отдельные слова и обороты, но некий инокультурный материал, из которого при переработке-присвоении получается нечто весьма отличное от оригинала. Так, при обработке фрагмента поэмы Саути на месте «улетучившегося» выспренне-риторичного подлинника возникает образ средневекового христиански-благочестивого предания, переданного в характере испанского романсеро. Как справедливо замечает современный исследователь, «Пушкин пробивался к национальной почве через текст-посредник»³⁸; но, пожалуй, не столько к «национальной почве» (никаких специфически национальных примет, кроме русского аналога романсерного размера, в тексте Пушкина нет), сколько к некому средневеково-наивному тону повествования. Показательно, что Пушкин снимает многочисленные авторские психологизированные пояснения событий и поступков, оставляя лишь внешние, «наивные» мотивировки:

Саути:

Давно уже преступления Испании зывали к небесам; мера обид была полна. Граф Юлиан призвал захватчиков: не потому, что бесчеловечные священники запятнали страну невинной кровью, не потому, что ярмо железного рабства подавляло и унижало детей земли; личная обида подвигла безжалостного вельможу. Помешанный на том, чтобы обрушить свою месть за обесчещенное дитя на главу Родерика, в недобрый для Испании, для несчастной дочери, для самого себя час, отчаявшийся изменник, — он призвал мавров...³⁹

³⁸ Костин В. М. Жуковский и Пушкин (проблема восприятия поэмы Р. Саути «Родрик, последний из готов») // Проблемы метода и жанра. Томск, 1979. Вып. 6. С. 134.

³⁹ *Southey R. Roderick, the last of Goths. London, 1816. V. 1. P. 1.*

Пушкин:

На Испанию родную
Призвал мавров Юлиан.
Граф за личную обиду
Мстить решился королю.
Дочь его Родрик похитил,
Обесчестил древний род;
Вот за что отчизну предал
Раздраженный Юлиан.

Из всего набора предложенных Саути историко-психологических причин нашествия мавров Пушкин выбирает внешнюю, доступную «наивному» средневековому рассказчику. В другом месте (сцена битвы) замена «психологической» мотивировки поступка на «наивную» настолько снижает патетику оригинала, что производит впечатление иронии по отношению к нему:

Саути:

Он упал с коня — от человеческого ли удара или сраженный небом, он не знал⁴⁰.

405

Пушкин:

Напоследок утомившись,
Соскочил с коня Родрик.

Сверхмотивированному повествованию Саути, растолковывающему каждый жест, каждый поступок героя, противостоит повествование, все принимающее на веру и довольствующееся наивными мотивировками. Однако именно этот найденный Пушкиным тон, казалось бы, отчуждающий текст от стиля пушкинской лирики, позволяет ввести в него самую-самую наивную мотивировку, которая парадоксальным образом и присваивает «чужой материал» Пушкину: Родрик в конце концов спасен, потому что «отшельник, чьи останки он усердно схоронил, за него перед Всевышним заступился в небесах». Этот отчужденно-наивный мотив заступничества (он отсутствует в тексте Саути) в то же время для Пушкина — свой: он отсылает к «Легенде», где за «рыцаря бедного» заступает богоматерь. Аналогия поддерживается и тем, что описание бдений Родрика, в смысловом отношении почти ничего не добавляя к соответствующему месту из Саути, словно бы варьирует формулы, однажды уже найденные в описании бдений «бедного рыцаря»:

⁴⁰ *Southey R. Roderick, the last of Goths. London, 1816. V. 1. P. 5.*

Саути:

Подобные искушения тревожили его днем и в видениях ночи; и даже во сне он боролся с мыслью, и когда он усилием своих молитв пробуждался, видение вновь преследовало его⁴¹.

«Легенда»:

Проводил он целы ночи
Перед ликом пресвятой,
Устремив к ней скорбны очи,
Тихо слезы лья рекой.

«На Испанию родную...»:

Он в унынии проводит
Дни и ночи недвижим,
Устремив глаза на море,
Поминая старину.

406

Отсылку к «Пророку» можно усмотреть в сцене явления Родрику святого угодника (отчужденный наивно-благочестивый тон повествования усилен этим эпизодом: у Саути в соответствующем месте Родрику является его мать, апеллирующая не к христианским чувствам, но скорее к «семейным» чувствам сына):

«Пророк»:

Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал;
«Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

«На Испанию родную...»:

И король, объятый страхом,
Ниц повергся перед ним,
И вещал ему угодник:
«Встань — и миру вновь явись.
Ты венец утратил царский,
Но господь руке твоей
Даст победу над врагами,
А душе твоей покой».
Пробудясь, господню волю

⁴¹ Ibid. P. 18.

Сердцем он уразумел,
И, с пустынею расставшись,
В путь отправился король.

Отчужденно-стилизированный, «изображенный» текст волей сцепления мотивов-автореминисценций попадает в группу стихотворений на глубоко личную для Пушкина тему поиска душевного спасения. Так возникает особый, парадоксальный тип соотношения поэтической личности и словесно-литературного материала, который английский пушкинист Дж. Бейли охарактеризовал как «полное слияние со словами и стилем и, в то же время, полное отчуждение от них»⁴².

К аллегорической книге Дж. Беньяна «Путешествие пилигрима из здешнего мира в мир грядущий», описывающей историю человека, который осознал греховность своей жизни и в результате таинственной встречи с неким «Евангелистом» обрел путь спасения (этот путь и изображен в книге Беньяна, Пушкин перевел лишь ее начало), поэт обратился в стихотворении «Странник». Чужой текст подвергся на этот раз не тотально-разрушительной, но тонко локализованной, «точечной» переработке. Присущую подлиннику «библейскую» серьезность, всепоглощающую озабоченность судьбой человеческой души, проблемой нравственного выбора Пушкин усиливает двунаправленной работой: отдалением «чужого» и введением «своего». Правда, отдаление чужого дает о себе знать лишь одним-единственным, но драматургически исключительно целенаправленным штрихом. Напомним, что излюбленное «правило игры» Беньяна состоит в том, чтобы, проводя действие сквозь библейские символы, оживляя в нем евангельские притчи, не ссылаться в самом повествовании на Библию (все отсылки к первоисточнику, пояснения, раскрывающие инкогнито библейского слова, вынесены на поля книги или в сноски). Повествование полно реминисценций из Библии, но оно как бы об этом не знает — как и сам «пилигрим», бегущий к указанной ему Евангелистом (он, кстати, не знает, что такое «евангелист», принимая это за имя: «человек по имени Евангелист») «калитке», через которую ему нужно бежать, не имеет никакого представления о том, что эта калитка и есть «тесные врата», упомянутые в евангелии от Матфея: «...тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь...» (7, 14). Возникшая в результате этого намеренного остранения (и «отстранения») библейского слова⁴³ вторичная наигранная наивность вполне устраивает Пушкина — но лишь до определенного момента. В кульминационной точке действия (юноша, заменивший беньяновского евангелиста, указывает страннику путь к спасению) Пушкин осуществляет прорыв сквозь текст Беньяна (в этот момент трактованный как текст-посредник) к евангельскому символу.

Евангелист у Беньяна, юноша у Пушкина говорят страннику:

«Не теряя этот свет из виду и иди прямо туда, так ты увидишь ворота...»
(человек бросается бежать, он) бежал с криком:

⁴² Bayley J. Pushkin. A comparative commentary. Cambridge, 1971. P. 10.

⁴³ По мере того как в результате различных встреч и приключений компетентность пилигрима в вопросах религии растет, этот прием перестает действовать.

«Жизнь, жизнь, вечная жизнь». Он не оглядывался, но бежал прямо в глубь равнины⁴⁴.

...держишь сего ты света:
Пусть будет он тебе единственная мета,
Пока ты тесных врат спасенья не достиг,
(странник бросается бежать,)
Дабы скорей узреть — оставя те места,
Спасенья верный путь и тесные врата.

Стихотворение фактически завершается библейской цитатой (отсутствующей у Беньяна). Библейское слово-символ завершает его и формально, и содержательно: слово, внесшее ясность последней цели в смятенную душу странника, заявляет об итоговом, абсолютно серьезном смысле совершившегося выбора; это и буквально, и фигурально последнее слово повествования, завершающее «в себе» его смысл.

План итоговой серьезности поддержан в тексте «Странника» и сигнатурами, отсылающими к «своему» — к тематически родственным (темы духовного кризиса-спасения, выбора судьбы, бегства, безумия) текстам Пушкина; некоторые из этих сигнатур-реминисценций указаны в легкодоступной статье Д. Д. Благого⁴⁵, поэтому отметим лишь важнейшие. В сцене прозрения странника Беньян не воссоздает того существеннейшего для Пушкина субъективного ощущения внезапной насильственной «отверстости» зрения, которое в «Страннике» передано тем же словом, что и в аналогичной сцене «Пророка»: «Я оком глядеть болезненно-отверстым...» — «отверзлись вещи зеницы...». Описание духовного томления «в пустыне дикой» отдельными точечными словами-сигнатурами, отсутствовавшими у Беньяна, вновь отсылает нас к «Пророку»: «Духовный труженик — влача свою веригу / Я встретил юношу, читающего книгу» — «Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился».

Сцена с домашними, пытающимися утишить мнимое безумие странника, отсылает к ситуации стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума...». В черновом варианте, где имелся мотив-автореминисценция «цепи», отсутствующий у Беньяна, это было заметней: «И наконец они от крика утомилась / И от меня, махнув рукою, отступились, / Как от безумного — чья речь и дикой плач / Докучен, и кого на цепи держит врач» — «...Как раз тебя запрут, / Посадят на цепь дурака...».

Слишком явные сигнатуры Пушкин отбрасывает на уровне черновиков. Так, отбрасывается вариант строки «Как узник, из тюрьмы замысливший побег»: «Как раб, замысливший отчаянный побег», слишком откровенно цитирующий строку написанного в 1834 году стихотворения «Пора, мой друг, пора!...»: «Давно, усталый раб, замыслил я побег...». Точечные сигнатуры-отсылки слились бы в этом случае в почти непрерывную линию — открытую цитату-парафразу.

⁴⁴ *Bunyan J.* The Pilgrim's Progress. London, 1978. P. 41.

⁴⁵ *Благой Д. Д.* Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 4. Л., 1962.

Итак, абсолютно серьезное переживание жизни как катастрофы, присутствующее герою Беньяна, поддержано двунаправленной работой Пушкина-переводчика. Однако в какой-то момент в тексте Пушкина появляется нечто противоречащее этой трагедийной серьезности: на какой-то момент Пушкин освещает ситуацию «Странника» с еще одной, совершенно неведомой Беньяну точки зрения, возвышающейся над озабоченностью дилеммой «гибель или спасение». В этот миг «слова» Пушкина и Беньяна становятся разнонаправленными — лишь только в тексте начинает доминировать точка зрения юноши, с которым встретился странник. Его поведение сильно отличается от поведения беньяновского Евангелиста. Евангелист весь обращен на странника, он только ради него и возникает в тексте: сам подходит к страннику, вручает ему пергамент, разъясняющий необходимость бегства, и вообще относится к страннику с заинтересованным участием; юноша же — лицо вполне независимое: он погружен в себя и свою книгу, отрываясь от нее словно бы нехотя (отрываясь не потому ли, что странник своими воплями помешал ему читать?), он с явной иронией обращает внимание странника на очевидную нелепость его поведения (чего он ждет, если давно ясно, что нужно бежать?). Одним словом, Евангелист противопоставлен страннику превосходством своего знания, юноша — еще и превосходством своего покоя и несколько иронической безмятежности.

Беньян:

Человек по имени Евангелист подошел к нему и спросил: «Почему ты плачешь?» Он ответил: «Господин, из этой книги, что у меня в руках, я узнал, что я осужден на смерть, а после нее должен предстать перед судом; и я нахожу, что я не хочу первого и не в силах перенести второе». Тогда сказал Евангелист: «Отчего же не хотеть умереть, если жизнь сопряжена со столькими невзгодами?» Человек ответил: «Потому что я боюсь, что бремя, лежащее у меня на плечах, погрузит меня ниже могилы, и я провалюсь в Татар. И господин, если я не готов идти в тюрьму, то я не готов идти и на суд, а тем самым и на казнь; и мысль об этом заставляет меня плакать». Тогда сказал Евангелист: «Если таково твое положение, что же ты стоишь на месте?» Тот ответил: «Потому что не знаю, куда идти». Тогда тот дал ему свиток пергамента, и там было написано: «Беги гнева грядущего!» Человек прочитал это и, глядя на Евангелиста очень внимательно, спросил: «Куда должен я бежать?» Тогда сказал Евангелист, указуя перстом в очень широкое поле: «Видишь вон там калитку?»⁴⁶.

Пушкин:

...Я встретил юношу, читающего книгу,
Он тихо поднял взор — и спросил меня,
О чем, бродя один, так горько плачу я?
И я в ответ ему: «Познай мой жребий злобный:
Я осужден на смерть и позван в суд загробный —

⁴⁶ *Bunyan J. P.* 40–41.

И вот о чем крушусь: к суду я не готов,
И смерть меня страшит». —
«Коль жребий твой таков, —
Он возразил, — и ты так жалок в самом деле,
Чего ж ты ждешь? зачем не убежишь отселе?»
И я: «Куда ж бежать? какой мне выбрать путь?»
Тогда: «Не видишь ли, скажи, чего-нибудь», —
Сказал мне юноша, даль указуя перстом.

Ситуация встречи озабоченного и беззаботного имеет у Пушкина свою историю. В «Анджело», переработке комедии «Мера за меру» Шекспира, приговоренный к смерти Клавдио по дороге в тюрьму встречается «щеголя» (так у Шекспира) Луцио и просит его обратиться за помощью к сестре Клавдио, Изабелле. У Шекспира Луцио отвечает на эту просьбу с полным пониманием и сочувствием; у Пушкина Луцио — «гуляка беззаботный, повеса, враль, но малый добротный» — реагирует на просьбу как-то легкомысленно; во всяком случае, контраст между паническим состоянием Клавдио и безмятежностью Луцио явно подчеркнут, что видно из сопоставления ответных реплик Луцио у Шекспира и у Пушкина.

410

Шекспир:

Луцио: Дай бог, чтоб ей это удалось и ради тех, кто в таком тяжелом положении, как ты, и ради того, чтоб ты еще наслаждался жизнью. Обидно мне будет, если ты проиграешь в такую глупую игру трик-трак. Что ж, я отправлюсь к ней⁴⁷.

Пушкин:

«Изволь! поговорю»
Гуляка отвечал...

Это противопоставление «катастрофического» и «безмятежного» модусов мировосприятия восходит, вероятно, к «Моцарту и Сальери». Сальери свое виденье жизни в аспекте катастрофической победы неправды («...правды нет — и выше»; «О небо! Где ж правота...») реализует в столь же кроваво-катастрофической концепции собственного избранничества на убийство («...я избран, чтоб его остановить...»); Моцарта же — этого еще одного пушкинского «гуляку праздного» — обращение к теме избранничества, столь тревожной для его антагониста, лишь отвлекает от «черных мыслей», возвращает к прежней безмятежности:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

⁴⁷ Шекспир В. Собр. соч.: в 8-ми т. Т. 6. М., 1960. С. 171 (пер. Т. Щепкиной-Куперник).

В сцене встречи странника и юноши мы сталкиваемся с одной из самых тонких и неявных подписей Пушкина-переводчика: отсылая к более ранним пушкинским встречам «обремененного» и беззаботного, эта сцена вводит в текст трудноопределимый момент разнонаправленности, суть которого в том, что нам попросту указывается высокая точка спокойствия, некой «превосходительной невовлеченности»⁴⁸, до которой не достигает текст Беньяна, знающий лишь беспокойное волнение по поводу грядущего конца-катастрофы.

В переводе-присвоении русская культура открыла для себя принципиальную неоднозначность, «объемность» чужого слова. Оказалось, что чужое слово можно передвигать по историко-культурной оси, меняя степень его удаленности-приближенности к «своему», меру его наполненности традицией. Можно, например, приблизить к себе слово Шенье настолько, что оно как «чужое» исчезнет, сольется со «своим», а можно, напротив, так удалить слово Саути в глубь традиции, что в нем оживет дух, стиль, мировоззрение совсем далекой эпохи. Чужое слово оказалось историко-культурно подвижным, на него стало возможным нанизывать (или снимать с него) личные и общекультурные смыслы. Присвоенное слово отлично от таких форм двуголосого слова, как пародия и стилизация, в которых чужое по крайней мере всегда узнаваемо (на узнавании и основан эффект пародии или стилизации); при присвоении же чужое слово сдвигается с места, начинает беспокойно блуждать по инокультурным и иноличностным контекстам, многократно искажаясь, теряя собственный облик. Само положение чужого слова становится двусмысленным (оно то ли еще чужое, то ли уже свое — рассмотренные нами слова-мотивы в пушкинском переводе Шенье, чьи они: Шенье, Туманского, Пушкина?), как двусмысленно и отношение к нему: ведь авторитетное чужое в процессе присвоения подвергалось достаточно «бестактной» переработке, признание авторитетности чужого слова сочеталось с особым, продиктованным литературными задачами дня неуважением к нему.

Так открывалась для культуры возможность своего рода релятивизации чужого (перевод-присвоение делает противопоставление своего и чужого обратимым — вспомним парадокс из письма Жуковского), возможность манипулирования с чужим не как с обязательно узнаваемой, но как со «скрытой» сущностью, легко поддающейся различным переоблачениям и перевоплощениям. Но становятся ли при этом чужие слова в полной мере «анонимными», как писал М. М. Бахтин? Пожалуй, это верно, если рассматривать присвоение как феномен единичного сознания (как это и делает Бахтин), а не культуры в целом. Сознанию дана «благодарить забвения», культуре — вряд ли. Поэтому в нашем случае уместней говорить не об анонимном слове, а о чужом слове «инкогнито», слове в маске. Оно не в состоянии вполне скрыть своей чужести, своего инокультурного происхождения — ибо «маскарад слова» всегда может быть разоблачен историко-литературным анализом.

⁴⁸ Жолковский А. К. Материалы к описанию поэтического мира Пушкина // Russian Romanticism. Studies in the poetical codes. Stockholm, 1979. P. 82.

Это веселое имя: Хвостов¹

Подобно иным порядочным русским поэтам, граф Дмитрий Иванович Хвостов написал свой Памятник. Но вот что удивительно: его Памятник ничем не напоминает о мании величия, в которой Хвостова всегда подозревали; напротив — он скромн, шутилив и даже слегка ироничен.

Восьмидесяти лет старик простосердечный,
Я памятник себе воздвигнул прочный, вечный:
Мой памятник, друзья, мой памятник альбом;
Пишите, милые, и сердцем и умом,
Пишите взапуски, пишите, что угодно;
Пускай перо и кисть играют здесь свободно,
Рисует нежность чувств стыдлива красота,
Промолвит дружбы в нем невинной простота;
Я не прошу похвал, я жду любви совета:
Хвостова помните, забудьте вы поэта.

(«В мой альбом, 1826 года»)

Стихи эти едва ли не новаторские: кто из современников Хвостова додумался с такой дерзостью переакцентировать гораианскую формулу *exegi monumentum*, подав ее со снижающе домашней, альбомно-мадригальной интонацией? И чей еще памятник заканчивается столь странной рекомендацией — «забыть поэта»? Да тот ли это Хвостов, который начал свою автобиографию почти параноидальным сомнением в способности памяти потомков вместить его литературные подвиги: «Благосклонный читатель! Ты зришь пред очами своими жизнеописание знаменитого в своем отечестве мужа. Дела его и заслуги своему отечеству столь были обширны, что поместить

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* Это веселое имя: Хвостов // Граф Дмитрий Иванович Хвостов. Сочинения / Сост. О.Л. Довгий, А.Е. Махов; Науч. ред. А.Е. Махов. М.: Intrada, 1999. С. 6–43.

онья в себе может одна только соразмерная оным память, и то токмо при систематическом и притом раздельном повествовании оных»².

Конечно, альбомный «памятник» Хвостова — лишь шутка, и сам поэт на самом деле не сомневался в бессмертии своих од; просьба «забыть поэта» — в значительной мере кокетство. Но только ли кокетство? Может, есть тут и другая сторона: Хвостов словно устал от собственной литературности, от бесконечной, как дурной сон, роли «многогранного сочинителя» — ведь он видел, как поэты — настоящие поэты — там и здесь перерастали эту роль: один «правду возвещал» и «истину царям с улыбкой говорил», другой и вовсе оказался «не поэт, а гражданин», а третий вот-вот заявит, что занимался в основном тем, что «призывал милость к падшим»... Литература перерастала себя, вела к разговору с царями и Богом, к напечатлению Истины в «людских сердцах», к сердечному и теплomu образу человека; глагол жег или ласкал — Хвостов же оставался литератором, ходячим воплощением литературы (и даже неважно — плохой или хорошей литературы!), частью и атрибутом литературного ландшафта. И вот он просит — «забыть поэта»... Что вовсе не значит, что он хочет забвения своих стихов — он хочет всего лишь, чтобы за стихами увидели его человеческий образ, чтобы стихи заговорили — о нем: «я жду любви совета: Хвостова помните...»

Но *его* стихи — не говорили: они оставались всего лишь стихами. И все же мы помним Хвостова. Почему?

Его парадокс удачно выразил К. Н. Батюшков в письме к Н. Ф. Грмматину: «своим бесславием славен будет в позднейшем потомстве»³. Хвостов — «русский Мевий», забавное олицетворение графомана, потешная аллегория плохой литературы, стоявшая для назидания у входа в Храм Словесности: «Вошло в обыкновение, — вспоминал Ф. Ф. Вигель, — чтобы все молодые литераторы об него оттачивали перо свое, и без эпитаграммы на Хвостова как будто нельзя было вступить в литературное сословие; входя в лета, уступали его новым пришельцам на Парнас, и таким образом целый век молодым ребятам служил он потехой»⁴.

Но графоманов было много — почему же так запомнился именно граф Хвостов? Дело, вероятно, в некоей неотразимой — хотя и отрицательной — прелести, которой обладали сочинения Хвостова и которой не оспаривали у них даже его литературные враги. «Что за прелесть его послание! — восхищается Пушкин посланием о наводнении Петербурга, — достойно лучших его времен» (Вяземскому, 28 января 1825). Кстати, убеждение, что Хвостова не читали, что творения его лежали на книжных полках, «не оскверняемые дерзновенной рукой читателя», совершенно ложно: уж арзамасцы-то знали «лучшие» его творения наизусть. Да, Хвостов «плохой поэт», но «плох» он как-то по-особенному. Нашей эпохе легче определить это влекущее своеобразие хвостовской «бездарности»: ведь в нашем распоряжении — поэтика абсурда, Хармс, ОБэриуты... Вот почти хлебниковские строки:

² Цит. по: П. О. Морозов. Граф Дмитрий Иванович Хвостов. 1757–1835 гг. // Русская Старина, 1892, № 8. С. 571.

³ Январь 1813 г. // Батюшков К. Н. Соч. в 2-х т. М. 1989. Т. 2. С. 239.

⁴ Ф. Ф. Вигель. Записки. 1891. Т. I. С. 145.

Не постигая скорби корня,
Тоскует лакомств вредных раб...

А вот сочный примитивизм в духе детской поэзии Корнея Чуковского:

На краешке берегов лакают псы,
Не смеют запустить подалее усы.
Пришла собака пить на берег Нила,
Ее увидел крокодил,
К ней ближе подходил
И разговор водил...

414

Понять Хвостова, спроецировав его в наше время, проще всего (и такие опыты уже делались); труднее описать мир Хвостова в категориях его собственной поэтической эпохи. И здесь нам поможет весьма прощательное замечание М. А. Дмитриева, осознавшего, что Хвостов — не просто «плохой поэт»: «Его сочинения замечательны не тем, что они плохи; плохими сочинениями нельзя прославиться, так как не прославился своими Николев. А он, в Петербурге и в Москве, составил себе имя тем, что в его сочинениях сама природа является иногда навыворот. Например, известный закон оптики, что отдаленный предмет кажется меньше; а у него в притче “Два прохожие” сперва кажется им издали *туча*; потом она показалась *горю*; потом подошли ближе, увидели, что это *куча*. У него, в тех же притчах, *осел* лезет на рябину и крепко *лапами* за дерево хватает; *голубь* — разгрыз *зубами* узелки; *сума* надувается от *вздохов*; *уж* — становится *на колени*; *рыбак*, плывя по реке, *застрелил лисицу*, которая не видала его потому, что шла к реке *кривым глазом*; *вор* — ружье наметил *из-за гор*»⁵.

Итак, «природа является навыворот»; точнее было бы сказать: природа в творениях Хвостова «не является» вовсе. Его своеобразие в том и заключалось, что в эпоху победного вторжения реальности в литературу он оставался к этой реальности совершенно равнодушен. Что, конечно, не мешало ему провозглашать свою верность «природе»; он писал о себе в третьем лице: Хвостов «сам есть пример плавности вообще, т. е. слога и мысли. <...> Заслуги его на русском Парнасе суть: ревность обратить писателей к природе и древним образцам... Он первый направил поэзию в России правилами и образцами на ту благородную цель, для какой она сотворена...»⁶. Но какой художественный стиль не апеллировал к природе как к решающей инстанции, понимая, впрочем, эту «природу» на свой лад? Вот как представлял «природу» Хвостов (видимо, не слишком отличая ее от «древних образцов») — вот как сам он формулирует свое типичное творческое задание: «Сочинить для Лицея стихотворение, под названием Сатурн или Время, в котором следует описать его так, как изображают древние: с косяю в руках, стоящим на песочных часах в виде

⁵ М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти // М. А. Дмитриев. Московские элегии. М. 1985. С. 197.

⁶ Цит. по: Морозов, цит. соч. // Русская Старина, 1892, № 10. С. 418.

мужа, готового к полету, с острыми глазами с двойчатым лицом, представляющим вместе цветущую юность и дряхлую старость». И здесь же примечание Хвостова: «Аллегория Время осталась в архиве сочинителя»⁷. «Время» с «двойчатым лицом» — да при чем тут вообще «природа» и «реальность»?

В начале июня 1817 г. он написал оду на бракосочетание великого князя Николая Павловича, которое совершилось только 1 июля того же года. Ему вовсе не нужно было наблюдать бракосочетание, чтобы написать о нем. В эпоху, когда писатель все больше становился по совместительству «несносным наблюдателем», когда все больше ценилось зрение, Хвостов оставался вполне слепым литератором: он был полностью замкнут, замурован в культурно-эстетической сфере; реальность для него заменялась миром аллегористики и эмблематики.

Эмблема, собственно говоря, и была для Хвостова художественным образом — «природой» и «образцом» одновременно. Откроем популярную в России книгу эмблем — «Емвлемы и символы», изданные впервые Петром Великим в 1705 г. и неоднократно переиздававшиеся вплоть до 1811 г.⁸ Разве персонажи этой книги — «козлище, сосцами доящее младого волка» (№ 23), «лев, обезьяну раздирающий» (№ 10), «две пчелы, запряженные в плуг» (№ 100), «бобр, самого себя грызущий» (№ 203), «орел, сидящий на главе оленя» (№ 211), «страус, поглощающий железо» (№ 561) и т. п. — менее нелепы, с точки зрения нового литератора-наблюдателя, чем хвостовские «зубастые голуби»? Басня и притча, излюбленные жанры Хвостова, тесно связаны с эмблемой: многие эмблемы представляют собой как бы аббревиатуры басен. Но басня может терять связь с эмблемой и развиваться в сторону реализма и торжества зрения — как это происходит у Крылова. Басни и притчи Хвостова, напротив, сохраняют верность эмблематике: так, его крот, довольный своей слепотой —

На что мне знать, на небе свет какой?
Я в тщетных замыслах отнюдь не утопаю;
Я сыт в моей норе — покойно засыпаю,
Мне нужен рот —
На что глаза? — без них я крот.

воспроизводит эмблематического крота, который «слеп есть и ищет темноты» (№ 202). А заяц, спящий с открытыми глазами —

Хотя погони нет за мною,
Когда засну, но глаз порядком не закрою, —

восходит к эмблеме, где подобный заяц символизирует бдительность (№ 596 и комментарий к нему).

Притча «Лев и невеста» развивает популярную тему эмблематики: купидон укрощает льва. «Купидон, сидящий на льве обузданном» (№ 154)

⁷ Рукописный Отдел ИРЛИ. Ф. 322 (Фонд Д. И. Хвостова). № 14. Л 11.

⁸ Переиздание: Эмблемы и символы. М.: Интрада. 1995.

символизирует следующую истину: «Обузданный бывает агнцом». Хвостов лишь добавляет в эту эмблему трагикомических подробностей:

Царь лев, случась у ней [любви] в оковах строгих,
Согласен был на все; позволил, как глупец,
И когти срезать с лап и вырвать зубы;
Оставил только губы,
И длинну шерсть своей богатой шубы...

Между прочим, Державин, обратившийся к той же эмблеме в стихотворении «Победа красоты» (трактующем в эмблематических терминах по молвку шведского короля Густава IV Адольфа с великой княжной Александрой Павловной), обошелся со львом куда менее кровожадно:

Минерва мудрая познала
Его [льва] родящуюся страсть,
Цветочной цепью привязала
И отдала любви во власть.

416

Эмблематика была своеобразной *ars combinatorica*; она изощрялась в бесконечных комбинациях изобразительных мотивов: частей тела, предметов и т. п. — в этом можно убедиться, рассматривая на эмблемах фантастические и неисчерпаемо разнообразные сочетания венков, змей, львиных голов, крыльев, лап, жезлов, кубов, сфер и проч. Безудержное комбинаторное *inventio* ощутимо в державинских «объяснениях» рисунков к собственным сочинениям: «Любовь, перевязкою своею связав стрелы, сделала из них треножник и, утвердя на остриях оных венеч прелестей, составила свой жертвенник, которому спущенный лук служит основанием»⁹. У Хвостова эта эмблематическая свобода сочетаемости привела к некой номенклатурной типизации: все живые существа у него наделены одинаковым набором органов, все имеют лапы, зубы и т. д. — словно унифицирующая рука просветительского «разума» прошла по живому миру, приведя его в соответствие со своими требованиями. И неправ был Д. В. Дашков, когда в своей издевательской речи при приеме Хвостова в Общество любителей словесности, наук и художеств в 1812 г., помянув зубастых голубей, заявил, что Хвостов творит «новый мир, новую природу»¹⁰ — Хвостов не творил новую природу, но приводил в порядок имеющуюся. И какие же вышли у него милые уроды: червяк — «искусно лапкой загребает», а змей — «плечист»:

Восстал неукротимый змей,
Шипя, на воздух льет отраву;
Плечист, огромен и крылат...

(«Холера 1830 года»)

⁹ См. об этом: А. Е. Махов. «Печать недвижных дум» // Эмблемы и символы. М.: Интрада. 1995. С. 16–17.

¹⁰ Н. С. Тихонравов. Д. В. Дашков и граф Д. И. Хвостов в Обществе любителей словесности, наук и художеств в 1812 г. // Русская старина, 1884, № 7. С. 106–107.

Хвостовские «разряды», типы всегда шире, чем реальные: он унифицирует природу с поистине царским размахом — так, в разряд рогатых он щедро зачисляет и слонов:

Толкнул когда-то льва рогами зверь;
Царь лев прогневался: сей миг, сей час, теперь
Чтоб в царстве у меня рогов ни крошки боле!
Пришел о том указ
В приказ.
Рогатые спешат оттоле: —
Коровы и быки, бараны и слоны,
И роконосцы все, сколь было, сосланы.

(«Заичьи уши»)

А осел в басне «Осел и рябина» под конец вдруг оказывается заодно и «ослицей», словно половое различие для Хвостова — лишь досадная помеха в его размашисто обобщенной картине мира.

Это великолепное презрение к реальности напоминает нам другую страницу из истории притязаний разума — неудовольствие Томаса Бернета по поводу хаотического размещения звезд на небе: «Они лежат, небрежно разбросанные, словно бы их сеяли в небе, как семена, пригоршней, а не искусной рукой. А какой дивный небесный свод могли бы они образовать, если бы их разместили в порядке, если бы все они образовали правильные фигуры... Они составили бы прекрасное целое или великую композицию, в соответствии с правилами искусства и симметрии» («Священная теория земли», 1681)¹¹. Какой на самом деле была бы эта «великая композиция» природы, исправленной разумом, — нам и показывают басни Хвостова.

Впрочем, так ли уж точна была и школа новаторов, «школа гармонической точности»? Не говорим уже о пресловутом ландыше, опрометчиво попавшем под литературный серп Батюшкова, — но как по-хвостовски хорош Жуковский, у которого на «грубой цевнице», т.е. на фригийской дудочке, «бряцает» (!) почему-то «лапландец» (в стихотворении «К поэзии»)! 417

Рука разума, — который, «наводя порядок», лишь добавляет в реальность бреда, — чувствуется и в жизни Хвостова. Здесь была совершенно миражная квази-служба в армии под непосредственным началом самого Суворова (Хвостов, не знавший, по собственному признанию, инога коня, кроме Пегаса, — ближайший друг Суворова!); при воцарении Павла, не любившего Суворова, — опасность опалы, но «разум» восстанавливает справедливость в лучшем из миров — и вот Суворов в ссылке, а его выдающийся подчиненный и друг возвращает себе милость императора одой (на принятие Павлом звания великого магистра мальтийского ордена). В итоге — должность обер-прокурора синода (1797–1803) и графский титул, пожалованный (в 1799 г.) каким-то королем сардинским (Карлом-Эммануилом IV), не имеющим в нашем воображении ясных очертаний. Поистине, как сказал другой поэт —

¹¹ Цит. по: *Gerald Holton. Thematic Origin of Scientific Thought. Kepler to Einstein. Cambridge (Mass.). 1988, p. 79.*

Поэзия, как ангел утешитель,
Спасла меня...

Любимый хвостовский мотив ползания («Ползем, — а мыслим, что летаем», — скажет он в «Стихах на Новый 1804 год»), чеканно выраженный в знаменитом двустишии:

Ползя,
Упасть нельзя
(«Орлица и черепаха»),

418

многозначительно заложен уже в названии родного переславского имения Хвостова — «Выползова Слободка», что и поныне сохраняется на 123-м километре Ярославского шоссе, но уже в виде небольшой кучки дачных домиков. Здесь некогда стояла церковь, которую воздвиг отец поэта, лейб-гвардии поручик Иван Михайлович Хвостов (1731–1809); в трапезе этой церкви он и был похоронен — с эпитафией, сочиненной, видимо, сыном: «Беспристрастный скажет о нем: не ленты, не чины ему венец и слава, но к ближнему любовь, души и кроткость нрава»¹². Сюда же возвращались после смерти и другие Хвостовы: жена поэта, Аграфена Ивановна, урожденная Горчакова (1768–1843), и сам поэт, который так любил эпитафии, но не пожелал их на своем гробе. Надпись на могиле Хвостова гласила: «Здесь положено тело графа Дмитрия Ивановича Хвостова, действительного тайного советника, сенатора и кавалера». Усыпальница Хвостовых была разорена в 1919 году при каких-то странных обстоятельствах, смутную память о которых донес до составителей этой книги Владимир Иванович Панфилов, научный сотрудник Переславского музея: разграбление совершили некий священник со своим сыном, которые потом были даже посажены в тюрьму, но не за осквернение праха, а... Тут скудный ручеек предания совсем иссякает, а мы благодарим Владимира Ивановича за рассказ.

Хвостов — географически двойственный поэт. Жизнь его делилась между Петербургом и Переславлем с его Выползовой Слободкой, между Невой и Куброй (которая ныне на картах означена как «Кубрь»). Он гордился, что был певцом двух рек. «Пишу... с Кубры на Неву», — гордо сообщает он в одном из писем¹³. Более того: он ухитрился воспеть два наводнения — на Неве в 1824 г. и на Кубре («Разлитие Кубры», 16 ноября 1824 — неделей позже питерского наводнения). Редкостный, если не единственный случай в истории поэзии!

Переславль не сохранил никакой памяти о Хвостове — его первом прилежном краеведе. Хотя местный музей, что расположен в описанном Хвостовым Горицком монастыре, представляет нам многочисленные портреты Теменевых — помещиков, к которым перешла в конце концов Выползова Слободка; хотя В. И. Панфилов доносит до нас рассказы крестьян о сыне Хвостова (том самом Александре Дмитриевиче, «пакостнейшем

¹² Шереметевский В. Русский провинциальный некрополь. М., 1914. С. 909.

¹³ РО ИРЛИ. Ф. 322, № 31. Л. 79.

творении графа Хвостова», по определению Вяземского): дескать, был он странен, чудаковат... Бродя по Переславскому музею, мы можем лишь ловить тени впечатлений, которые могли питать Хвостова: многочисленные иконы XVII века, где евангелисты изображены в виде крылатых животных, — и не елe прорисованных, а ярких и сочных: на иконе «Отечество» из Никитского монастыря, стоящего и поныне в полукилометре от Горицкого, — огромный лев (Марк), орел (Иоанн), телец (Лука), голубеобразный ангел (Матфей). Бродя среди переславских икон, мы вспоминаем басню «Туча, Гора и Куча», где предмет, вопреки законам перспективы, по мере приближения к нему не увеличивается, а уменьшается, и приходит на ум мысль: что если эта басня вовсе не так уж нелепа, а просто написана в обратной перспективе, как писали иконы? Ведь и на иконах дальние предметы больше, чем ближние...

А на роскошном резном иконостасе Успенского собора, «горнему месту» которого едва ли, по словам Хвостова, «есть подобное в России»¹⁴, в сцене тайной вечери у ног апостолов примостились крылатые лев и телец. Гости из эмблематики, населившие потом мир Хвостова.

Хвостов, выражаясь его же языком, «выполз» не из Слободки — он родился в Санкт-Петербурге 19 июля (старого стиля) 1757 г. «Когда я стал достигать отроческих лет, то холодный нрав, любовь к уединению, застенчивость, медлительный успех в учении заставляли многих обо мне то же заключать, что и заключали о Буало родственники его... Телесные способности вовсе природою мне отказаны были: танцовщик я был самый плохой, также лет пять был в манеже, но с таким малым успехом, что редко садился на коня, кроме Пегаса...»¹⁵. Конь в жизни Хвостова — один, и чисто литературный (сравните с конями Пушкина, совсем не Пегасами:

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривую, он всадника несет...)

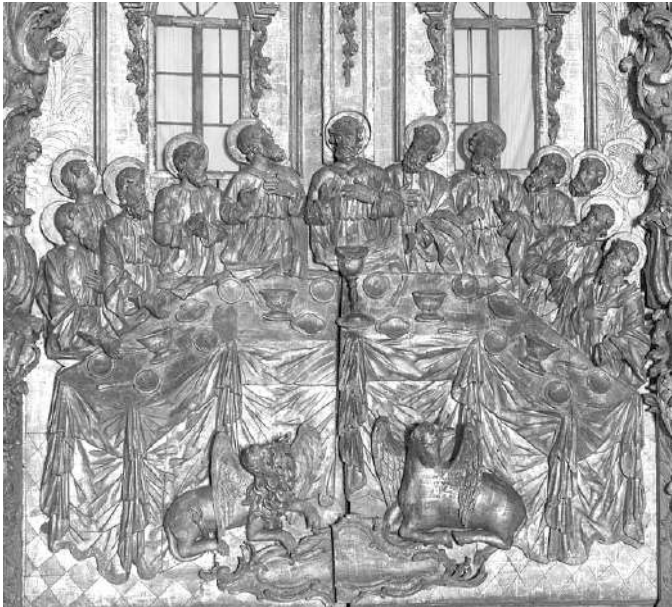
Детская вялость тоже литературна — ибо многообещающе напоминает Буало. (Кстати, в такой же вялости будет замечен Пушкин — но с Буало его никто не сравнивал). Эта вялость не помешала Хвостову сделаться в своем роде вундеркиндом: в 1779 г., в возрасте 12 лет, «он выступил с пьесой “Легковерный”, игранной на придворном театре в присутствии императрицы и имевшей шумный успех»¹⁶.

В 1772 г. Хвостов был записан в лейб-гвардии Преображенский полк, в 1779 уже отставлен гвардии подпоручиком. (Стоит ли говорить, насколько реальной была эта военная карьера.) Учился будущий поэт в московском университете. После нескольких лет жизни в своей деревне Хвостов вернулся в Петербург и поступил на службу обер-провиантмейстером, в 1783 г. перешел на службу в государственную экспедицию и был экзе-

¹⁴ О знаменитости издревле Переславля-Залесского // Благонамеренный. 1820. Ч. 10. № 7. С. 116.

¹⁵ Цит. по: Морозов, цит. соч. // Русская Старина, 1892, № 8. С. 572.

¹⁶ Западов А. В. Предисловие к публикации «Из архива Хвостова» // Лит. архив. Т. 1. М.; Л. 1938. С. 359.



Тайная вечеря. Иконостас Успенского собора Горичского монастыря в Переславле (резьба по дереву, фрагмент).
Одно из впечатлений, возможно, питавших поэзию Хвостова

кутором во 2-м департаменте Сената. В это время он перевел для князя А. А. Вяземского трактат о финансах Неккера (перевод остался в рукописи). Карьера, видимо, продвигалась не блестяще, поскольку в 1794 г. Суворов, прося о Хвостове у Платона Зубова, пишет о нем: «Он пожилой человек. Судьба его осадил против сверстников»¹⁷.

В 1789 происходит событие, круто меняющее жизнь Хвостова. Он женится на «любезной мне Темире, княжне Аграфене Ивановне Горчаковой, родной племяннице бессмертного Суворова»¹⁸. По ходатайству Суворова в 1795 году Екатерина пожаловала Хвостова в камер-юнкеры, с чем связан следующий анекдот: Екатерине кто-то заметил, что Хвостову, по его наружности, не следовало бы носить этого звания, но она отвечала: «Если б Суворов попросил, то я сделала бы его и камер-фрейлиной». Поэт сам занес этот анекдот в записную книжку с замечанием: «Так Великая умела чтить волю Великого!»¹⁹.

На самом же деле Хвостов стал близким другом великого полководца. Довольно сказать, что именно Хвостову Суворов доверил своих детей. Он боялся, что двор погубит его Наташу, и ему удалось забрать дочь из дворца и поселить ее у Хвостова под присмотром своей родной сестры

¹⁷ П. А. Зубову, 30 марта 1794 // *А. В. Суворов. Письма*. Под ред. В. С. Лопатина. М.: Наука, 1986. С. 265.

¹⁸ *П. О. Морозов*, цит. соч. // *Русская Старина*, 1892, № 8. С. 573.

¹⁹ Там же.

Марии Васильевны Олешевой. Для верности Суворов и Хвостова переводит под свое начало (что, разумеется, было действием чисто умозрительным: Альпы Хвостов не переходил). «Ваше Сиятельство, — писал Суворов П. А. Зубову 30 марта 1794, — позвольте подполковнику Д. Хвостову остаться при моей дочери до ее брака... Хвостов не в полку из вверенных мне, переходит в иной моего начальства». Хвостов к этому времени числился умозрительным («умственным», как сказал бы сам Хвостов) подполковником Черниговского пехотного полка. Видимо, Зубов разрешил Хвостову перейти к Суворову²⁰.

Наташа жила в квартире Хвостова по выпуске из Смольного и до замужества; там же в 1798–1799 г. жил сын Суворова, Аркадий. «Вы... для Наташи второй батюшка», — писал Суворов Хвостову 7 сентября 1791²¹.

«Нет тайны, которой бы он мне не доверял», — сказал о Суворове поэт, и это правда, подтверждаемая письмами полководца Хвостову. Суворов даже поверяет родственнику свои сны: «Сонное суеверство... Ныне я видел, потерявши, отыскавши, Наташу в присутствии Великог Гетмана... калмыковатую с горбом, так что рассмеялся». Что означает: мнительный Суворов видит дочь среди фрейлин, с Потемкиным, это его и тревожит, и смешит, так как он считает дочь дурнушкой и не верит, что она может привлечь внимание Потемкина. И все же он вновь и вновь заклинает Хвостова: «Наташа мечтается уже мне в Царских чертогах. Блюдите, не ввергните в напасть. Дух Господень вам помощник!»²².

Письма Суворова Хвостову на стороннего читателя порой производят впечатление некоторого безумия: начинаются они *ex abrupto*, без всякого обращения, и так же внезапно завершаются; в середине же — внутренний монолог, обращенный скорее к себе, чем к Хвостову. Одно письмо начинается так: «Их самих оружием побеждать. Зависть? Да! 50 лет в службе, 35 лет в непрестанном употреблении. Ныне рак на мели. Что ж? Разве абшид, коли питать клеветов. Старшинство. Ему это незнакомо». Кто такие — «они», кто такой — «он»? Понимал ли Хвостов эту тайнопись? И было ли Суворову важно, чтобы «умственный подполковник» его понимал? Впрочем, есть в этих письмах, помимо монологов к себе, и прямые наставления Хвостову, — тоже довольно причудливые: «Личности переменяют смысл и вид. Не презирайте искроу. Лай — лиз, участь — корысть, молва — подкоп. Зарница — Перун»²³.

Будущий хвостовед, если таковой появится, должен будет серьезно рассмотреть вопрос о влиянии этих писем на поэтику Хвостова. Эмблематика в письмах Суворова оживает, наполняется реальным жизненным содержанием — он апеллирует к ней напрямую: «И с какими же гусями (знаете эмблем) сей князь Г[ригорий] А[лександрович] имеет дело»²⁴. В «Эмблемах и символах», которые мы уже цитировали, в самом деле есть две эмблемы с гусями: «Гусь, пасущаяся травою» символизирует

²⁰ А. В. Суворов. Письма, цит. изд. С. 265.

²¹ Там же. С. 222.

²² От 20 июля 1791 и от 15–17 августа 1791. Там же. С. 214, 219.

²³ От 30 июля 1792 и осень 1792. Там же. С. 233, 242.

²⁴ От 15–17 августа 1791. Там же. С. 220.

упорство: «Умру, либо получу желаемое» (*Deficiam, aut efficiam*) (№ 86); «Гусь на башне» (№ 285) означает бдительность: «Неприятель в близости». Вероятно, Суворов имеет в виду первую эмблему (если, конечно, он не черпал свои знания из других сборников эмблем).

И любимая поговорка Суворова о Фортуне, которую он не раз приводит в письмах Хвостову, — «Фортуна на быстром лету имеет на лбу длинные волосы: лови, — затылок гол — не поймать»²⁵, — имеет корни в эмблематике: Фортуна, как известно, «изображается лысою», а потому и ухватить ее за волосы никак не возможно²⁶.

Наконец, многие прямые герои будущих басен Хвостова оживали перед ним уже в письмах Суворова (который, конечно, читал Лафонтена): «Если б мне быть Командиром Вспомогательного Корпуса... иначе только я буду мартышкин каштаный кот» (имеется в виду глупый доверчивый кот, которого мартышка заставила таскать для себя каштаны из огня); «Не опять ли гора родила мышь»²⁷.

Особенности стиля Суворова: его лаконизм, доходящий до невнятицы, его пристрастие к односложным словам — словно бы слова из двух и более слогов уже слишком длинны для его мысли (см. выше загадочное: «лай — лиз»), отразились у Хвостова, который, при всей плодovitости, вовсе не был многословен, полагая, что

Подробности читателя не учат,
А часто напротив читателю наскучат
(«Зрячей и Слепой умница»),

и тяготел к дерзким пропускам слов:

Приходит конь ко Льву, не бить челом, —
Копытом Льву туза, а бык рогами,
Собака Льва зубами
Не сотни, миллион...
(«Лев состаревшейся»)

Тут очень по-суворовски пропущены и глаголы («дал», «ударил»), и дополнение («кукусов»). А модернистские усечения слов — до одного слога, «без зву» — вместо «без звука»?

Все знают, кошка, зверь лукавой, зла...
Приходит с ласкою и вид имев жалливый
К веприце на поклон, без просьбы и без зву...
(«Орлица, Веприца и Кошка»)

Безумно, ветрено, без всяка зву
Прыгнула из норы мышь в лапы к льву...
(«Лев и Мышь»)

²⁵ От 8 августа 1791. Там же. С. 216.

²⁶ Эмблемы и символы. М.: Интрада, 1995. С. 42.

²⁷ От 20 и 30 сент. 1791 // А. В. Суворов. Письма, цит. изд. С. 223, 225.

Сама динамика хвостовских басен свидетельствует о том, что беспримерная стремительность полководца на него повлияла. Нет басен быстрее хвостовских: все совершается у него мгновенно и при полном презрении к закону тяготения, препятствующему этой мгновенности. Летят у него не только птицы — ослица в полной невесомости возносится на дерево:

...и вмиг
Ослица прыг,
Летит на дерево с размаху.
(«Осел и Рябина»)

Летят и собаки, ничуть не изумляя случайного наблюдателя:

Я вижу близ тебя пята с пятой
Летят собаки
(«Петух и Лисица»)

Современный исследователь «структур воображения» уверяет нас, что для воображения спуск — предприятие более опасное, чем подъем: «Воображаемое нисхождение требует больших предосторожностей, чем подъем»; подъему достаточно одних крыльев, а «спуск задействует броню, скафандры, или еще сопровождающего наставника, целый арсенал машин» и т.п. — ведь «спуск в любой момент может превратиться в падение»²⁸. Все, может быть, и правильно — но только не у Хвостова. Для него спуск ничуть не труднее, чем подъем, — и губительные свойства земного притяжения его героям не ведомы:

Им захотелось пить, в колодец в миг скочили
И жажду утолили.
(«Козел и Лисица»)

Почему-то в воображении встают суворовские солдаты на сюрреалистической картине Сурикова, которые с веселым смехом, при полном одобрении полководца, бросаются в ледяную пропасть, — и, похоже, отскакивают от ее дна, как резиновые мячики...

Любимые слова Хвостова — «вмиг», «вдруг», «скок», «прыг»; ценится односложность и слов, и действий:

...Испуганный зверок
Вздвогнул, с постели скок
И ну улизывать чрез горы и долины...
(«Заяц и Лягушки»)

²⁸ Gilbert Durand. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. P., 1960. С. 212–213.

... Один из них в середке ночи
С постели скок, что было мочи,
И к другу прибежал...
(«*Два Друга*»)

Некие загадочные «жестоки души» отрезают уши у кобеля опять же — «вмиг». Впрочем, казни в баснях Хвостова не мучительны — потому что мгновенны:

... Наскучивши игрой, как Геркулес Герой,
Вдруг лапу приподнял и с одного размаху
Он в кошке той ниже оставил праху...
(«*Медведь и Кошка*»)

Волка с кожей в минуту разлучили...
(«*Старый Лев и Врачи*»)

У него даже «стекло вод» — быстрое:

Все быстрое стекло любили Невских вод...
(«*Послание к Н. Н. о наводнении Петрополя...*»)

424

Суворов умер на руках у Хвостова: в квартире на Крюковом канале (дом 23), которую снимал поэт. «Мне же определено было принять последнее издыхание непобедимого героя»²⁹. Хвостов заказал первую надгробную плиту полководца. Многие источники приводят анекдот, что Суворов перед смертью попросил Хвостова то ли не писать стихов на его смерть, то ли не писать стихов вообще; ни ту, ни другую просьбу Хвостов не исполнил, — но вряд ли Суворов об этом и просил, поскольку к творчеству родственника относился без иронии. Сам Хвостов приводит совсем другой анекдот, связанный со смертью героя: когда Хвостов, чтобы успокоить Суворова, сказал, «что врачи надеются поднять его на ноги, последовал вопрос: “Хорошо... а если я останусь жив, сколько лет проживу?” Вопрос сей исходил из уст Суворова ровно за неделю за его смерти. Поэт, чувствуя, что должен вскоре его оплакать, думал сделать большой подарок, сказав громогласно и решительно: “Пятнадцать лет”. Вообразите, каков был ответ умирающего героя! Он нахмурил брови, показал сердитый вид, плюнул и сказал: “Злодей! Скажи тридцать”»³⁰.

«Дней Александровых прекрасное начало» совпало с бурным расцветом хвостовского творчества. В 1802 г. изданы знаменитые «Избранные притчи...»; в 1804–1806 гг. Хвостов вместе с Г. С. Салтыковым, П. И. Голенищевым-Кутузовым и Н. Н. Сандуновым выпускает журнал «Друг Просвещения», «памятный только тем, что в нем поместил Евгений начало своего “Словаря светских писателей”» (М. А. Дмитриев).

²⁹ П. О. Морозов, цит. соч. // Русская Старина, 1892, № 8. С. 573.

³⁰ Цит. по комментарию В. С. Лопатина в кн.: // А. В. Суворов. Письма. Цит. изд. С. 757.

Кстати: Евгений обидел Хвостова, не поместил в свой словарь о нем статьи — а Хвостов так помогал ему материалами... Как рассказывает тот же М. А. Дмитриев, приятели «уговорили П. П. Бекетова печатать этот журнал на его счет в его типографии, рассчитывая на большие выгоды»³¹; выгод не получилось, так как журнал имел лишь 62 подписчика. Журнал полемизировал с карамзинистами, ополчался на «Московский зритель» Шаликова³². Сам же он был вовсе не чужд того ночного, мрачно-гробового романтизма, который вообще характерен для архаистов; приведем как пример публикацию на чрезвычайно модную в эту эпоху тему погребения заживо³³ — это статья «Мнимо-умершие» (перевод с немецкого), где описываются переживания человека, проснувшегося в гробу: «Он пробуждается, открывает глаза, глубокий мрак окружает его, дотрогивается до всего к нему близкого, ощупывает крышку...»³⁴.

Об этом стоило упомянуть, потому что тема смерти входит в творческое сознание Хвостова прочно и с оттенком оригинального макабрического юмора, о чем составителям настоящей книги уже приходилось писать³⁵. Один из хвостовских льстецов, некто Щедрицкий, заверял его: «Вы не умрете, сиятельнейший граф, хотя часто упоминаете о смерти»³⁶. В самом деле, Хвостов говорит о смерти часто и своеобразно. Его любимейший жанр — «надгробие» (так он называл эпитафию), причем некоторые его надгробия «оплакивают» вполне живых хвостовских знакомцев: таково, например, надгробие «Обжоркину», подразумевающее, видимо, Крылова. В «Друге Просвещения» Хвостов призывает Фонвизина восстать из гроба, чтобы разобраться со слезливыми карамзинистами, — но опасается, как бы мертвец снова не умер с тоски:

Ты жил, Фон-Визин, с Музой ладно —
Твой дар живет еще у нас;
Оставь на час жилище холодно,
Мы улыбнемся хоть на час.
На муз напала грусть, слезливость,
Бездушна, томная красивость

³¹ М. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. Цит. изд. С. 197.

³² Альтицуллер М. Г. Неизвестный эпизод журнальной полемики начала XIX века: «Друг просвещения» и «Московский зритель» // XVIII век. Л., 1975. Сб. 10. С. 105.

³³ «На рубеже XVIII и XIX веков и позднее страх быть похороненным заживо был настолько силен, что в обществе царил настоящая паника. <...> Возникли общества борьбы с мнимой смертью. Первое такое общество было создано в Амстердаме в 1767 году...» (Мельников Л. Смерть раньше смерти // Чудеса и приключения. 1997, № 5.) В самом деле, вот пример: Ф. Гельдерлин в письме к Нойферу (осень 1792) пишет: «Здесь все носятся с ужасной историей о Шубарте в могиле» (перев. Н. Т. Беляевой) (Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М.: Наука. 1988. Под ред. Н. Т. Беляевой. С. 303.) Ходил слух, что писатель К. Ф. Д. Шубарт (1739–1791) по недоразумению был похоронен живым.

³⁴ Друг Просвещения. М. 1804. № 3. С. 228.

³⁵ О. Л. Довгий, А. Е. Махов. Двенадцать зеркал Пушкина. М.: Intrada, 1999. С. 79–81.

³⁶ Е. Колбасин. Певец Кубры, или гр. Д. И. Хвостов (психологический очерк) // Время. 1867, № 6. С. 162.

Сушит луга и ручейки —
Но ах! хотя из гроба встанешь,
Опять зачахнешь и увянешь,
Умрешь, наверное, с тоски³⁷.

По остроумному предположению Л. С. Сидякова, Пушкин в «Тени Фон-Визина» осуществил хвостовское желание вновь увидеть мертвого сатирика среди живых³⁸.

Удаются Хвостову и каламбуры в духе пушкинского «гробовщика», например:

Здесь милый хлебосол в могиле жить остался.
(«Современнику Обжоркина»)

Черным юмором веет и от анекдота о том, как «покойный князь Кочубей» и тайный советник П. А. Кикин сговаривались летом отправиться в свои деревни и в самом деле: «оба они сдержали слово и отправились — Кикин простудился на бале и умер 18 мая; Князь Кочубей, одержимый тяжкою болезнью, около тех же чисел доехав до Москвы скончался не позже 3-го июня нашего штиля».

426

Связь между мертвыми и живыми — постоянная тема Хвостова; он так настойчиво уверял, что его перевод «Науки стихотворной» Буало прислан ему Тредьяковским с того света, что можно заподозрить за этой шуткой и что-то серьезное: «Я думаю, что мой перевод сравнительно с переводом г. Тредьяковского есть тот же самый, как и его, только присланный им из царства мертвых с большею чистотою и свободностью слога, может быть и с большею несколько способностью к поэзии»³⁹; «Я мню о своем переводе, что Тредьяковский прислал мне оный с того света и что он его, но украшен чистотою и свободностью слога, а может быть, имеет несколько более дарования к поэзии»⁴⁰.

Он и на себя охотно принимает роль такого же литературного «мертвеца» (по сути, конечно, бессмертного), за гробом продолжающего неустанную писательскую деятельность, — и попрекает Евгения за медлительность с его словарем как бы уже «оттуда»: «Стыдно вам будет, если вы скоро его не напечатаете. Я за сие попрекать вам буду из гроба...»⁴¹.

Хвостов задумывается о посмертной судьбе, об эпитафии (которой ему почему-то не суждено было иметь) и вопрошает: «И что же, если потомки надпишут мне известную Эпитафию:

³⁷ Друг Просвещения. 1806, № 4. С. 12–15.

³⁸ Л. С. Сидяков. «Тень Фонвизина» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 23. Л., 1989. С. 90–98.

³⁹ П. О. Морозов, цит. соч. // Русская Старина, 1892, № 8. С. 584–585.

⁴⁰ Евгению. 24 июня 1813. Я. К. Грот. Переписка Евгения с гр. Хвостовым // Сборник статей, читанных в Отделении русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Т. V, 1868, вып. 1, С. 147.

⁴¹ 15 ноября 1818. Там же. С. 169.

В потомстве жить сбирался,
Но за живо скончался?»⁴²

У этого самого литературного из литераторов было удивительное ощущение — невозможности умереть, пока не закончен писательский труд. Подобно тому волшебному мандарину, который, как ни кололи его разбойники кинжалами, не желал умирать, пока не удовлетворил своего вождения, — Хвостов не желал умирать без полного удовлетворения жажды совершенства. В одном из последних писем он скажет: «Я при глубокой старости не перестаю писать...»⁴³. Вероятно, он верил, что просто не может умереть, пока пишет: Фортуна его не отпустит и вернет от подножия гроба к письменному столу. Он вновь и вновь неустанно переделывал и совершенствовал свои творения. «... Признаюсь, что я бы не желал теперь умереть, ибо лирические творения мои, о коих и иностранные многие журналы с великою похвалою отзываются, требуют еще некоторых поправок. Однако, скажу, что во всех их видны блеск пламенного воображения и сильный законодательный дух поэта...»⁴⁴.

«Весьма бы не доволен был, — пишет он А. Е. Измайлову, — если бы сочинения мои и переводы выдавались теперь в том виде, как прежде были за двадцать лет и более... Дарование в авторе особливо мое маленькое». Ядовитый Измайлов в этом месте приписывает на полях: «крошотное!»⁴⁵.

Однако и в самом деле: «Басни» 1820 года — совсем не то, что «Притчи» 1802 г. В настоящем издании мы даже решили разместить их в разных разделах. В «Баснях», к разочарованию хвостовских насмешников, меньше нелепостей, и журнал «Благонамеренный», рецензируя их, без всякой иронии отмечает их достоинства. Между прочим, именно в этой рецензии дан перечень «хороших строк Хвостова», который потом будет повторяться, с разночтениями, мемуаристами: здесь и «Ползя, Упасть нельзя»; и «Выкрадывать стихи неважное искусство: Украдь Корнелев дух, а у Расина чувство»; и — в ту же рифму — «Погибни ум, когда простынет чувство!»⁴⁶.

А Хвостов, словно чувствуя недостаточность чисто литературной работы для достижения бессмертия, пытается достичь его и иными средствами. Он дарит в кронштадтскую флотскую библиотеку свой мраморный бюст; наверное, не без его участия в Ревеле появляется корабль, названный «Граф Хвостов»⁴⁷. Портреты графа украшают трактиры и почтовые станции; анонимный автор книжки «Дилижанс» видит портрет Хвостова на станции Хотилово, в трактире: «Ба! это Мевий Русского Парнаса, сказал я, увидав на стене портрет одного из отечественных писате-

⁴² Евгению, 13 сент. 1807. Там же. С. 140.

⁴³ РО ИРЛИ. Ф. 322, № 31. Л. 99.

⁴⁴ П. О. Морозов, цит. соч. // Русская Старина, 1892, № 8. С. 581.

⁴⁵ А. Е. Измайлову, 30 апреля 1822. РО ИРЛИ, ф. 18, П. И. Бартенев. № 61. Л. 5 об.

⁴⁶ Благонамеренный. 1820. № 9. С. 176–182. Рецензия подписана: О—въ.

⁴⁷ Е. Колбасин. Певец Кубры, или гр. Д. И. Хвостов (психологический очерк). // Время. 1867, № 6. С. 141.

лей, который напомнил мне басню: “Стихотворец и черт”, так хорошо написанную А. Измайловым»⁴⁸.

Его деятельность по переводу своих творений на иностранные языки и их рассылке беспримерна; над переводами трудятся крупные литераторы — Э.-В. Раупах, Жозеф де Местр; творения Хвостова доходят до библиотеки Гёте: Хвостов послал ему свои стихи в переводе Раупаха и с письмом: «Я буду счастлив, милостивый государь, если Вы удостоите принять несколько цветков семидесятилетней северной музыки». С. Дурьлин в работе о Гёте и русских писателях отметил примечательный факт: «имя Хвостова сделалось известно Гёте раньше имен Жуковского, Батюшкова, Пушкина... Гёте читал графа Д. И. Хвостова раньше всех других русских поэтов»; «Сочинений Пушкина Гёте не читал, а вот “Наводнение” Хвостова в его библиотеке хранится и поныне...»⁴⁹.

В басне «Старик и Три Юноши» Хвостов изображает юношей, ожидающих скорой и верной смерти некоего старика — все, однако, происходит не так, как они рассудили:

Погибли юноши! — один дурак влюбился
И застрелился,
Другой ухлопан на войне,
А третий жизнь скончал морей на дне.

Старик доколе жив остался,
О них воспоминал — и часто сокрушался.

Хвостов и сам своей жизнью словно бы воспроизводит эту же трагикомическую ситуацию. Когда известие о его смерти в 1831, в разгар холеры, оказалось мнимым, Пушкин писал Плетневу: «С душевным прискорбием узнал я, что Хвостов жив. Посреди стольких гробов, стольких ранних или бесценных жертв Хвостов торчит каким-то кукишем похабным... Бедный наш Дельвиг! Хвостов и его пережил. Вспомни мое пророческое слово: Хвостов и меня переживет. Но в таком случае, именем нашей дружбы, заклинаю тебя его зарезать — хоть эпиграммой» (3 августа 1831).

Сравнение с «похабным кукишем» психологически точно: Пушкин словно бы понимает, что тайна хвостовского долголетия — в неудовлетворенном вожделении к письму, к писательству. Пока не удовлетворится вожделение, не пресечется и жизнь (вновь вспоминается волшебный мандарин, перед могучим фаллосом которого бессильны кинжальные удары убийц). И действительно, самая страшная, самая настоящая смерть для Хвостова — смерть от эпиграммы; физическая смерть ему не страшна. А сам пиит словно слышит эти угрозы литературных «убийц» и торжествует над их бессилием: «Может быть и я доживу до своего Занда, но Ж... говорит, что еще кинжалы тупы»⁵⁰.

⁴⁸ Дилижанс, или Наблюдатель отечественных нравов. М., 1828. С. 90.

⁴⁹ Дурьлин С. Русские писатели у Гёте в Веймаре // Литературное наследство. Т. 4–6. М., 1932. С. 278–281.

⁵⁰ Преосвященному киевскому // II часть прозаических произведений (письма). РО ИРЛИ. Фонд 322 (Хвостова), № 15. Л. 97 об.

А на реальную, «внелитературную» смерть Хвостова Пушкин никак не откликнется. И в самом деле: какое отношение к Хвостову имела реальность?

Хвостов был добрым человеком. Но и доброта его имела фантазмагорический, ирреальный оттенок. У него было совершенно фантастическое, идеальное представление о литературе как дружеском союзе писателей, творящих в мире и согласии. Пытаясь осуществить эту утопию, он уговаривал собратьев не ссориться и находил любопытные доводы: «На что нам, особливо Беседе, заедаться и перенимать лай собачий у французских писателей? Что им позволено, то нам нет, мы дву-ипостасные. Я сказал Шаховскому: мы все князи да графы. Осмеяние относится на наших жен, детей и на наше в обществе состояние, какового литераторы иных земель не имеют»⁵¹.

Он презирал сатиру, сравнивал сатириков со злыми «гадами», а настоящих писателей — с великодушными «орлами». «Ругательства злобного и несчастного сочинителя обращаются ему самому в посрамление. — Сие мне воспоминает о прекрасной мысли княгини Дашковой, что дурное только вино скисает, а творец посредственных дарований избирает своим подвигом сатиру. Если твои сочинения не нравятся, то ни подкупные твои похвалы, ни твоя злоба не помогут. Первые растают, как весенний снег, а последняя изранит тебя одного... Я вопрошаю, какую пользу приносят ругательные сочинения? <...> Пускай гады кусают друг друга, но орлам, к солнцу парящим, сие непристойно и поносно...»⁵².

По горькой иронии лысой Фортуны именно ему, проповеднику всеобщего согласия в литературе, пришлось стать жертвой совершенно обратного положения дел. «Добрый, ласковый старец, который во весь век ни против кого, кроме себя самого, грешен не бывал» (Катенин⁵³), испил всю горечь литературной злобы; не удовольствовавшись эпиграммами, из которых самую грубую приписывали Пушкину:

Сожаленье не поможет,
Все ж мне жаль, что граф Хвостов
Удержать в себе не может
Ни урины, ни стихов. —

литературная молодежь затеяла своего рода литературную корриду: вошло в моду обращаться к Хвостову с хвалебными посланиями, с просьбами поучить мастерству. Потеха состояла в том, чтобы получить от Хвостова ответ. Языков, написавший Хвостову витиеватое послание, сумел провести доверчивого поэта, и тот хвастался в письме П. А. Кикину, что Языков «просит у меня классического совета, присовокупляя обещание

⁵¹ Из архива Хвостова. Публикация А. В. Западова // Лит. архив. Т. 1. М.-Л., 1938. С. 383.

⁵² Гостинный двор (Российское сочинение). РО ИРЛИ. Ф. 322, № 11. Л. 47–48.

⁵³ Воспоминания о Пушкине // Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 215.

отстать от буйной шайки романтиков. Прекрасное послание юного наперсника муз... находка для семидесятилетнего поэта, которого публика не читает...» (26 октября 1827). Зато Рылеев не сумел скрыть слишком уж откровенной издевки:

Так, так; твои творенья
В потомстве будут все читать
И слезы сожаленья
За претерпенные гоненья
На мавзолей твой проливать, —

и получил от патриарха выговор. Об этой истории Хвостов позднее, уже после казни Рылеева, вспоминал с характерным макабрическим юмором: «Рылеев был еще тогда не на воздухе, и сказал, прочтя мое замечание: “Я пошутил, а ваше замечание пойдет в потомство”. В ответ ему отвечать надобно было:

“Потомства не страшись — его ты не увидишь!”»⁵⁴

430

Хвостов очень сокрушался, что мира в литературе нет: «Вот, батюшка, — писал он Каченовскому, — что делается в нашей словесности, а я молчу и повторяю вам мой стих:

Пускай зоиялятся парнасские ерши!»⁵⁵

Подлинного понимания он ждал от потомков. Он был готов ждать, ибо «поспешная слава не может быть долговременна, и Державин сказал: заслуги в гробе созревают...»⁵⁶. Ждать «созревания заслуг» он собирался вместе с Пушкиным, которому писал (в черновом письме, 25 октября 1831): «Не бойтесь и верьте, что творения ваши и мои будут оценены не сыщиками-современниками, а грядущим потомством». В другом тексте он рассуждает о причинах своего конфликта с современниками: «Безмолвие обо мне современников... может показаться, если не выставить причины, судьям моим, что я оно заслуживаю как дюжинный стихотворец. А причина весьма ясная. Вражда за то, что я ополчался, любя всех, что и биография говорит, на испорченный вкус и неправильный язык»⁵⁷.

Как это для него характерно: «ополчался» — не на людей, а на плохой вкус; людей же всех «любил». Он решительно не одобрил «Горе от ума» («Действие во всю комедию спит... Софья Павловна, в которую так влюблен Чацкой, столь розвращенна, что не достойна быть на театре»⁵⁸), находил «подлыми» многие стихи Пушкина; он возмущен, что Пушкин восхищается Наполеоном: «Если Пушкин восхищается его гением, то что

⁵⁴ Цит. по: П. О. Морозов, цит. соч. // Русская Старина, 1892, № 10. С. 412.

⁵⁵ Е. Колбасин, цит. соч. С. 143.

⁵⁶ А. Е. Измайлову, без даты. РО ИРЛИ. Ф. 322, № 21. С. 32.

⁵⁷ РО ИРЛИ. Ф. 322, № 14. Л. 153.

⁵⁸ РО ИРЛИ. Ф. 322, № 31. Л. 57.

такое гений без доброго сердца?»⁵⁹ — но все же он любит Пушкина, он обращается к нему с пламенным посланием:

Тебе дала поэта жар
Мать вдохновения — природа,
Употреби свой, Пушкин, дар
На славу русского народа...
...Любитель муз, с зарею майской,
Спешу к источникам ключей:
Ступай подслушать на Фурштатской,
Поэт где Пушкин-соловей!

(«Соловей в Таврическом саду»)

Кажется странным, что Хвостов увековечил этот столь недолгий (всего в несколько месяцев) адрес Пушкина. Но следует вспомнить, что и сам Хвостов некоторое время (в начале 1810-х гг., а может быть и позднее) жил на Фурштатской, недалеко от А. С. Шишкова, на что намекает А. Измайлов в басне «Филин и Чиж», где филин-Шишков говорит о вороне-Хвостове:

Вот Ворон, мой сосед,
Когда закаркает, то, право, сердцу любо!⁶⁰

431

Получается, что Фурштатская вольно или невольно сближала — хотя бы географически — непримиримых оппонентов: Хвостова и Шишкова — и Пушкина.

Но здесь пора обратиться к другой стороне хвостовской доброты, тоже в своем роде фантазмагорической. Вокруг графа, полуразоренного бурной издательской деятельностью, крутилась толпа небесплатных поклонников. Письма с просьбами шли со всей Руси: «Хочу умереть вашим благодарным за бесчисленные одолжения клиентом, и потому прошу только о продолжении оных столь же постоянно, как продолжают они 30 лет!» (Шаликов); «Три тысячи рублей — и я почту себя наисчастливейшим из смертных!..» (И. М. Петров, помощник комиссионера по развозу соли в Красноярске)⁶¹; «мне... необходимы 2000 рублей... В Сибири умеют помнить и понимать все прекрасное!» (Дм. Давыдов, автор романа в стихах «Заветный бокал», из Тобольска)⁶².

Существовали и эпигоны Хвостова — можно, пожалуй, говорить о существовании в русской поэзии «школы Хвостова»; правда, деятельность этой школы Хвостову приходилось оплачивать. Так, Рындовский писал Хвостову, что тот являл

⁵⁹ Пушкин и Хвостов. Публикация А. В. Западова // Лит. архив. Т. 1. М.; Л., 1938. С. 279.

⁶⁰ Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 249 (также комментарий П. А. Орлова и Г. А. Лихоткина на с. 547).

⁶¹ Морозов, цит. соч. // Русская Старина, 1892, № 8, 578, 580.

⁶² Е. Колбасин, цит. соч. С. 172–173.

с юных лет к полезному несытость,
Любя его, искал России знаменитость...
...И, свыше ополчен, пространство пролетал,
А по следам цветы душистые метал...

«Несытый» — один из любимых эпитетов Хвостова; например, холера у него — «несытая».

А Н. М. Шатров прямо брался за любезную сердцу Хвостова гробовую тему:

Но Хвостов и под снегами
Благозвучными струнами
Заслужил себе венец.
Как лирический певец,
Как любимец вдохновенья,
В гробовой туман забвенья
Вместе с славой не сойдет:
Он свой гроб переживет...

432

В 1827 г. в Обществе любителей российской словесности разразился даже скандал: М. Дмитриев обвинил Шаликова, что он «хвалит» Хвостова «за пятьсот рублей»; скандал замяли⁶³.

Стоит ли говорить, что стихи свои Хвостов распространял главным образом бесплатно; уже тяжело больной, в августе 1835 г., он отправляет к А. В. Никитенко три пакета своих стихов и просит его «покорно приложенные у сего три пакета раздать по надписи в первую, вторую и третью гимназии, состоящие здесь в городе при Университете. В сих пакетах мои стихи, которые я к Вам уже давно сообщил, да и теперь два экземпляра прилагаю собственно для Вас с истинным почтением»⁶⁴.

Его глубоко оскорбляет намек Б. М. Федорова в «Журнале Министерства Народного Просвещения», что он якобы печатал свои сочинения на счет Российской академии, членом коей состоял, и он раздражается отповедью: «...Почтенный сочлен мой Борис Михайлович Федоров, рассуждая об Российской Академии, сперва удостоил упомянуть и обо мне в числе переводчиков. Академия издала переводы, в числе коих сказано: “Науки стихотворной Боало, переведенной графом Дм. Ив. Хвостовым”... Но все мои стихи и проза если печатались в Академии, то приватно, частным образом, а не на иждивение Академии...»⁶⁵.

В последние годы жизни он работает над словарями: биографический словарь, словарь рифм. Первую часть биографического словаря (от А до Л) он посылает в 1835 г. цензору Никитенко со следующим пояснением: «...Словарь мой исторический, а не сатирический, он, кажется,

⁶³ Е. Колбасин, цит. соч. С. 159, 172, 167.

⁶⁴ 5 августа 1835. РО ИРЛИ. Письма Хвостова к А. В. Никитенко, 1835 г. № 1. 18733. С. XXIV бв. Л. 1.

⁶⁵ О журнале Министерства Народного Просвещения. РО ИРЛИ. Ф. 265, № 408. Л. 8.

беспристрастен... Впрочем, когда мой словарь напечатается, то есть через год, ибо я тороплюсь, каждый волен будет мне сообщать замечания о недостатках, неверностях и ошибках; я оные все критики приму с благодарностию и вас обременяю поправками для того, что это дело не мое, а дело Русской Словесности»⁶⁶. Судьба этого словаря неясна, зато наброски «Словаря рифм» (ок. 1832) сохранились в архиве Хвостова; словарь этот сбивается на толковый:

«Бука, умственное животное, в котором нянюшки пугают робят.

Букашка, животное ползущее.

Жевака, говорится о тех, которые притягивают речь как будто жуют слова» и т. д.⁶⁷

Облик дряхлого Хвостова предъявлен нам и в эпиграмме И. Дмитриева — «Подзобок на груди, и подогнув колена...», и в известной карикатуре П. И. Челищева. К старости он совсем согнулся, на шее вырос зуб. Он находил мужество смеяться над собой:

От ига лет, подобно маку,

Я сгорбяся, равняюсь злаку.

(«А. С. Пушкину», 1831)

Самоирония всегда была его сильной стороной: кто еще из русских поэтов писал эпиграммы на самого себя?

433

Сохранился рассказ, как Хвостов упал во время прогулки в Летнем саду⁶⁸. «Он так дряхл и расслаб, что недолго осталось ему публично падать, писать и...», — прокомментировал П. Вяземский⁶⁹. Хорошо что еще не вспомнил:

Ползя,

Упасть нельзя.

За сорок дней до смерти Хвостов еще просит Никитенко «одобрить казенным порядком сочинение моей неумолкаемой музы, большею частию в стихах, иногда и в прозе... Я более полугоду болен и все нахожусь в постеле...»⁷⁰. Письмо, как обычно, писал секретарь, но по собственной ручной подписи видно, как дрожит рука автора.

Хвостов породил странный поэтический мир — но этот мир, столь далекий от «правды», «природы» и «реальности» — похоже, все-таки вступил в некий контакт с призрачной жизнью Петербурга. О Хвостове говорили, что он «обмолвился» хорошим стихом, — но случилось однажды ему обмолвиться и предсказанием. Поразительна история с наводнением

⁶⁶ РО ИРЛИ, Письма Хвостова к А. В. Никитенко, 1835 г. № 3. 18733. С. XXIV бв. Л. 5 об.

⁶⁷ РО ИРЛИ. Ф. 322, № 46. Л. 14, 17.

⁶⁸ Старина и Новизна: Историч. сборник. Кн. 2. СПб, 1898. С. 231.

⁶⁹ Русский Архив. 1868. С. 619-620.

⁷⁰ 11 сентября 1835. РО ИРЛИ, Письма Хвостова к А. В. Никитенко, 1835 г. №2. 18733. С. XXIV бв. Л. 3.



Пушкин и Хвостов. Карикатура П.И. Челищева

Невы, дважды предсказанным Хвостовым. Эта история реконструирована в замечательной статье Л.В. Пумпянского, из которой мы приведем обширную выдержку. «Кто как не Хвостов был официальным и профессиональным певцом Петербурга и Невы? <...> И вот официальный поэт Невы, воспевший и реку и набережную,

Мосты висячие, узорные ограды,

и ботик, и Академию Художеств и всадника, дошедший до курьезных алогизмов:

Дивится римлянин и грек
Красе Петрополя в наш век,

гипнотически поработен образом наводнения. В нелепой басне “Бот, Нева и море” (“Вестник Европы”, 1803, ч. IX), написанной в атмосфере юбилейного года, двухвесельный бот покаран за самомнение:

Летит Борей и дует
И на Неве бунтует...
Открыл он челюсти свирепых в море волн...

и т.п. Но лучше всего фиксация внимания петербургских архаистов на зловещем образе наводнения видна в оде Хвостова (1815) “Издателю моих стихотворений” (по 3-му изд. 1828, т. I, с. 212–215). Из этой оды придется процитировать одну замечательную в своем роде строфу:

Любуясь гордою Невею,
Ты зришь ее спокойный бег,
Когда смиренною волною
Гранитный омывает брег.
Озлобяся, река сердита,
Оплоты разорвав гранита,
Свирепость некогда прольет,
Несытые уста откроет,
Труды Фидиев наших смочет
И к морю бурно потечет.

Такая строфа обязывала. Когда, через 9 лет, пророчество сбылось, Хвостов должен был стать поэтом бедствия. Ода на наводнение 1824 г. подготовлена его прошлым...»⁷¹.

435

Пумпянский объясняет «предсказание» Хвостова чисто литературоведчески: конечно, мотив наводнения как мести местного «бога реки» людям — общее место в классицистской поэзии; и все же — сбывалась «нелепая» басня и не менее нелепая ода, «открылись» «несытые уста»!

И другие хвостовские «нелепости» пригодились: выморочный, фантастический образ в других руках — и в других глазах — вдруг получал статус реальности и жизни. Вот змея из притчи «Мужик и змея», что так нелепо

рассечена скакала
И части съединить искала,

и в самом деле «заскакала» у Пушкина в «Онегине»:

Еще амурь, черти, змеи
На сцене скачут и шумят...

А вот еще одна заготовка на будущее — из послания «Катерине Наумовне Пучковой 1821 года».

Разумной, городской и барышне любезной,
С которой музы все и Аполлон знаком,
Осмелюсь ли послать нескладной, стих железной,

⁷¹ Л. В. Пумпянский. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII в. // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М.;Л., 1939. С. 107–108.

И незатейливым начертанный пером⁷².

Конечно, этот «железный стих» надо еще облить «горечью и злостью» — и блюдо готово; но самое поразительное блюдо — в притче «Щука и карась»:

Карась мятется,
А щука вокруг его кольцом плетется,
Прельщает голубым пером...

Через пять лет этой щукой с «голубым пером» воспользуется не кто иной, как Державин — и подаст ее в великолепной сервировке:

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером
Там щука пестрая — прекрасны!

436

Михаил Дмитриев рассказывает, как якобы возник державинский образ: «... За столом долго смотрел он [Державин] на щуку и сказал, обратясь к Дмитриеву: “Я думаю, что очень хорошо будет в стихах и *щука с голубым пером!*” — и этот стих не пропал из его запаса!»⁷³.

Тот самый Дмитриев, что так точно сказал о «природе навыворот» у Хвостова, восхищается теперь наблюдательностью Державина, — а Державин всего лишь повторил одну из хвостовских «нелепостей»! Таковы они, «несносные наблюдатели...».

⁷² Д. И. Хвостов. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1829. Ч. II. С. 251.

⁷³ М. Дмитриев, цит. соч. С. 164–165.

«Какой-то демон обладал моими играми...»: Пушкин и традиции христианской демонологии¹

В настоящей статье мы попытаемся показать, что раннехристианское и средневековое представление об игре как модусе демонического поведения отразилось в текстах А. С. Пушкина. Намерение связать пушкинскую поэзию с мрачным миром средневековой демонологии может показаться странным — особенно тому читателю, которому при словах «игра у Пушкина» в голову приходят строки вроде «Играй, Адель, / Не знай печали...» (и таких строк у Пушкина немало), где игра предстает радостной и беспечной. Недоумение может подкрепиться и тем соображением, что ко времени Пушкина концептуализация игры в поэтике, эстетике и философской антропологии придавала этому понятию исключительно позитивный характер, который, казалось бы, заставляет прочно забыть о злобной игре средневековых бесов.

Об этом позитивном «светлом» контексте, сложившемся вокруг понятия «игра» к началу XIX в., следует сказать несколько слов. Уже барочная поэтика, а затем и поэтика рококо нередко говорят о восприятии поэзии и о самом поэтическом творчестве как об «игре»: в поэзии читатели «приходят к истине и к полезному почти играя (*fast spielend*)», пишет в 1665 г. немецкий поэтолог Август Бухнер [Buchner 1982: 31]; музы «наилучший урок дают играя (*spielend*)», вторит ему столетие спустя, в 1767 г. Кристоф Мартин Виланд [Wieland 1839: 193]. Далее понятие игры перемещается в эстетику: Иммануил Кант вводит понятие «играющей видимости» (имея в виду поэтический вымысел), которая своей игрой доставляет удовольствие «духу» [Schmidt 1911: 8–9]. Наконец, Фридрих Шиллер помещает понятие игры в философский контекст, связывая его с категориями свободы и прекрасной «человечности», которая в полной мере раскрывается лишь в игре, — человек «бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [Шиллер 1935: 245].

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* «Какой-то демон обладал моими играми...»: Пушкин и традиции христианской демонологии // *In Umbra: Демонология как семиотическая система.* Альманах. М., 2015. С. 331–358.

Таковы наиболее значительные опыты концептуализации игры в ближайшем Пушкину историческом контексте. В резком контрасте с этими опытами — темный ореол, которым нередко окружена игра у Пушкина. Игра названа «проклятой» (в подражании Данте — «И дале мы пошли — и страх обнял меня...», 1832), «мерзостной» («Гусар», 1833), «злойной» («Но злобно мной играет счастье...» — «К Языкову», 1824); игровые ситуации порой выглядят более чем зловеще — «играет» жизнью Наполеон «пред сумрачным недугом»; наводнение «играет» домиком уже мертвой Параша («Наводнение / Туда, играя, занесло / Домишко ветхий...»). Такая игра — уже не игра Адели, не знающей печали; с ней устойчиво связан совсем иной образ — демона/беса. Об игре бесов говорится в «Бесах», в упомянутых выше «Гусаре» и подражании Данте; карточная игра бесов или при участии бесов изображена, видимо, в так называемых «Набросках к замыслу о Фаусте» («Ведь мы играем не из денег, / А только б вечность проводить!» [Пушкин 2: 274]²), бесы играют на души в устной пушкинской повести «Уединенный домик на Васильевском» (записанной В. П. Титовым).

«Какой-то демон обладал / Моими играми...», — скажет Пушкин в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» [Пушкин 2: 175]. Ниже речь пойдет о тех именно играх, которыми у Пушкина и в самом деле «обладает демон»; о тех случаях, когда в пушкинских текстах вдруг с большой силой проявляется негативный смысл, который вкладывает в понятие игры христианская средневековая демонология, трактовавшая игру демона как враждебное, агрессивное действие, направленное против человека.

В средневековом демонологическом дискурсе глагол «играть» (лат. *ludere*) нередко соседствует с глаголами, выражающими идею прямой агрессии, — как, например, в послании Хильдегарды Бингенской, где сам дьявол говорит о неких нечестивых клириках следующее: «...Начну с ними вести войну (*militare*) и насмешливо с ними играть (*jocando cum eis ludere*), ибо не нахожу, чтобы они работали на пашне Господа, как приказал им сам Господь» [Hildegardis 1855: 249]. Однако смысл дьявольской игры не сводится к простой агрессии. Он вбирает в себя различные семантические оттенки самого латинского глагола (*il)ludere*, который означает не только «играть», но и «насмехаться», «дразнить», «обманывать».

Игра оказывается сопряжена с такими ключевыми темами демонологии, как обман и иллюзия (*illusio* — от *illudere*). Продемонстрируем это на одном примере. В «Истории монахов» (в латинской версии Руфина Аквилейского) Макарий Александрийский, придя в церковь, видит, что «по всей церкви бегают взад-вперед словно бы маленькие безобразные мальчишки-эфиопы (*parvulos puerulos Aethiopes tetros*)»; они «заигрывают» (*alludebant*) с сидящими там монахами, «играя различными обличиями и образами (*diverse habitu et variis imaginibus ludentes*)». Образы (женщины, какого-либо здания и т. п.), которые «демоны создавали как бы играя (*quasi ludendo formassent*)», попадали в души монахов и отвлекали их от молитвы [Historia monachorum 1849: 454].

² См. об этом: [Алексеев 1979: 17–68].

Глаголы игры — *ludere* и *illudere* — повторяются в этом тексте с исключительной настойчивостью, обозначая не просто обман, но обман-иллюзию, предполагающий игровое (*quasi ludendo*) сотворение (конечно же, пародирующее Божественное творение) некой мнимой реальности, которая совлекает «разыгрываемого» с пути истины.

Игра демона — обязательно обман; но к обману как таковому, к обману как лжи здесь, в сфере демонического, прибавляется еще и особый момент иллюзорности: демон создает некую выморочную ситуацию, наполненную призрачными образами, фантазмами, на монашеском языке — «симулякрами», среди которых человек теряет себя, совлекается с пути праведности.

Тема дьявольской игры получила развитие и в библейской экзегетике, где выражены аналогичные представления о ней. Григорий Великий, комментируя стих из книги Иова: «все звери полевые играют (*ludent* в версии Вульгаты)» (Иов 40:15), понимает под зверями «нечистых духов», под полем — «этот мир (*praesens saeculum*)». «Полевые звери играют в горных травах, ибо, упав с небесных высей в этот мир, демоны забавляются (*delectantur*) нечестивыми деяниями гордецов... Разве не игра нечистых духов — то обманывать ложными обещаниями человеческие души, созданные по образу Бога, то насмехаться над ними, мороча их пустыми страхами, то изображать для них преходящие радости как вечные, то вечные муки представлять как преходящие?» [Gregorius Magnus 1849, 76: 670].

Посмотрим теперь, как этот комплекс представлений отразился в творчестве Пушкина³. На существование пушкинской демонологии как особой и обширной поэтической области впервые указал в 1935 г. Н. О. Лернер: «С демоном, в самом широком и глубококом “гете-байроновском” понимании, у нашего поэта были долгие и серьезные счёты. Он знал обаяние “волшебного демона, лживого, но прекрасного”, демона, который “не верил любви, свободе, на жизнь насмешливо глядел”, — и когда наш поэт говорил о нем, ему было не до смеха. Но веселый рассказчик “Гусара” и “Балды” знал бытового, простонародного чорта, безобидного и скорее даже обижаемого на каждом шагу, и этот бедняга, поистине “*rauvre diable*”, доставил ему немало веселых минут» [Лернер 1935: 158].

Этот перечень демонических личин неполон: Пушкин знал еще одного «беса» — того, которого сам он в статье «О ничтожестве литературы русской» назвал «демоном смеха и иронии» [Пушкин 7: 214]. Элемент «смеха и иронии», почти всегда заметный в поведении пушкинских «демонов» и «бесов», мы попытаемся истолковать как проявление игрового начала. Для этого нам придется попутно обратиться к смежному с игрой и чрезвычайно важному для Пушкина понятию пародии и к той стратегии пародирования, которую используют демоны в своей игре.

Бесы у Пушкина несомненно веселы, сколь бы зловещим ни выглядело это бесовское веселье. Тем разительнее выглядит исключение — стихотворение «Бесы», пожалуй, единственный текст Пушкина, где вместо

³ Некоторые предварительные наблюдения по данной проблеме были сделаны в работе [Махов, Морозов 1999].

смеха и хохота звучит «жалобный вой» бесов. Как понять это исключение? В стихийной демонологии Пушкина демоны (бесы) веселы только «на своей территории», «у себя»: либо когда они находятся в аду, либо — в некоем несомненно «нечистом» месте, каковыми, безусловно, являются «шалаш» из сна Татьяны, куда ее приносит медведь — «двойник лесшего», «лесной черт» [Лотман 1980: 271]⁴ и где совершается бесовский пир-тризна, или болото (в «Истории села Горюхина»). К локусам бесовской игры относится, конечно, и шабаш, описанный Пушкиным в «Гусаре» как «игра»:

Гляжу: гора. На той горе
Кипят котлы; поют, играют,
Свистят и в мерзостной игре
Жида с лягушкою венчают.

[Пушкин 3: 238]

Находясь «на территории людей», демоны теряют всю свою праздничную бодрость, что и видно в стихотворении «Бесы»⁵.

Любопытно сопоставить эту особенность пушкинской демонологии с представлениями демонологии богословской. Дьявол, в соответствии со Священным Писанием, — «князь, господствующий в воздухе» (Ефес 2:2); однако пребывание демонов в воздухе, вопреки интуитивному представлению о воздухе как о стихии свободы, понимается богословами как заключенность в темницу столь же тягостную для бывших ангелов, сколь для человека тягостен подземный карцер. По сравнению с теми высшими эфирными сферами, где обитают праведные ангелы, темный и густой «нижний воздух», куда, согласно многим теологам, были свергнуты мятежные ангелы, по праву может считаться темницей. «Они обитают в этом воздухе, — объясняет Иоганн Вейер, демонолог XVI в., — поскольку, будучи сброшены с более высокого неба, они заслуженно, в наказание за их непростительное преступление, осуждены пребывать в этом [воздухе] как в подобающей им тюрьме (*sibi congruo velut carcere*)» [Wierus 1660: 3].

Стихотворение «Бесы» вполне соответствует этому богословскому представлению: образ полной разомкнутости («беспредельная вышина») сочетается здесь с мотивом неволи («куда их гонят?»); пушкинские бесы, в точном соответствии с определением Вейера, «пребывают в воздухе», но — «как узники». Земля оказывается для демонов тем же, чем ад — для грешников, не случайно возникают у Пушкина текстуральные переключки с дантовским адом: «Закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре... Сколько их! Куда их гонят?...» [Пушкин 3: 168] — «А бес Харон сзывает стаю грешных... / ...И гонит их, и бьет веслом неспешных. / Как листья сыплются в осенней мгле... / Так сев Адама, на беду рожденный, / Кидался вниз...» [Данте 1950: 14].

⁴ О демонической образности сна Татьяны см., в частности, [Розина 2014].

⁵ Ср. также злочкинения чертей, столкнувшихся с Балдой, — вариант широко распространенного уже в эпоху Средневековья фольклорного представления о дьяволе — дураке и неудачнике.

Схватили под руки жену с ее сестрой,
И заголили их, и вниз пихнули с криком —
И обе, сидючи, пустились вниз стрелой...

Порыв отчаянья я внял в их вопле диком;
Стекло их резало, впивалось в тело им —
А бесы прыгали в веселии великом.

[Пушкин 3: 220–221]

«Проклятая игра», которой предаются бесы, не имеет никаких аналогий в поэме Данте⁷; зато ее истоки можно усмотреть в образности самого Пушкина, а именно — в весьма любимой им обценной шутке на тему зада и его неприятного соприкосновения с жесткой поверхностью, которая появляется в 1820 г. в стихотворении «Ты и я», обращенном к Александру I:

Афедрон ты жирный свой
Подтираешь коленкором;
Я же грешную дыру
Не балую детской модой
И Хвостова жесткой одой
Хоть и морщуся, да тру.

442

[Пушкин 1: 367]

«Не можешь вообразить, как неприятно получать проколотые письма: так шершаво, что невозможно ими подтереться — *aput* расцарапаешь» (А. Н. Верстовскому, ноябрь 1830 г. из Болдина [Пушкин 10: 250]; письма, проходившие через холерный карантин, прокалывались и окуривались). «Жесткие» оды Хвостова, карантинные письма и, наконец, растрескавшаяся стеклянная гора в «подвале» восьмого круга ада, где наказываются сводни⁸, стоят в одном ряду как орудия царапания и даже раздиранья *anus 'a*; комедийность заключалась тут для Пушкина в том, что нечто «высокое» и «духовное» (будь то оды или письма) оказывается вредным для телесного «низа». И «проклятая игра» демонов — конечно же, не просто садистская сценка: Пушкин, разворачивая до картины адской игры свою шутку о вредности «высокого» для «низа», комически соотносит «низ» — с «высоким»: на этот раз, как нам представляется, с подразумеваемым здесь женским лицом. В самом деле, самой страшной пыткой для женщины было бы, разумеется, уродование лица — но демоны, словно бы не различая лица и зада, уродуют зады. Бесы как бы сместили точку приложения пытки из «верхней» области в «нижнюю» — и здесь Пушкин с поразительной точностью воссоздает один из мотивов средневеково-ренессансной демонологии: дьявол, у которого «низменные влечения... в большой чести и ведут как бы

⁷ Что и было отмечено в указанной выше работе Розанова.

⁸ Так обстоит дело, если принять аналогию с поэмой Данте, проведенную М. Розановым в цитированной работе: пушкинский герой из седьмого круга, где мучаются ростовщики, попадает в первый ров восьмого круга, где «мучатся посредники в любовных делах (сводники) и соблазнительи» [Розанов 1928: 38–39].

самостоятельную жизнь» [Erich 1931: 80], в самом деле словно бы «путает» лицо и зад — он мог, например, изображаться с лицом на ягодицах. Между прочим, известное непристойное действие беса из дантовского «Ада» — «а тот трубу изобразил из зада» [Данте 1950: 88] — можно понять как пародию на трубу Страшного суда, о которой говорится в Апокалипсисе, а также и в секвенции «Dies irae» — «День гнева» («*tuba mirum spargens sonum...*») — «труба, рассыпая удивительный звук...»), — причем такую пародию, в которой уста заменены задом. Эта замена, без сомнения, известная Пушкину, также могла навести его на мысль об игре с антитетической заменой лица на зад.

Присутствует в демонологии, вообще настроенной весьма мизогинически, и мотив женского лица как «задницы дьявола»: на известной гравюре Дюрера (иллюстрация к немецкому переводу «Книги рыцаря» Жоффруа де ла Тур-Ландри, 1493) кокетка, крутясь перед зеркалом, видит в нем не себя, но задницу демона, который злорадствует за ее спиной.

Характерно, что в другом своем изображении адского наказания — в «Подражании италиянскому»⁹ — Пушкин сначала заставлял бесов «приятель» Иуду на рога, а затем Сатану — «пронзить» поцелуем уста Иуды (мотива пронзания нет в оригинале Антони Дешана): на этот раз наказание направлено и на лицо, и, по видимости, на зад (более чем вероятно, что Иуда падает на рога именно задом).

Свою игру (с ее, как мы предполагаем, намеренной или ненамеренной путаницей между лицом и задом) демоны в подражании Данте совершают с «веселием великим». Мотив «великого веселия» Пушкин переносит и в другое описание ада — в стихотворение «Подражание италиянскому». Сатана уже в оригинале Дешана, переработанном Пушкиным, совершенно не похож на закованного в Джудекке дантовского Люцифера. Лик его светел, спокоен — *serein*; он рассматривает Иуду смеясь:

Puis en le regardant d'une face riante,
Serein, il lui rendit de sa bouche fumante
Le baiser que le traître au Christ avait donné.

(Затем, со смехом рассматривая его (т.е. Иуду. — *А.М.*), спокойный, он вернул ему своим дымящимся ртом поцелуй, который предатель дал Христу.)

[*Deschamps 1835:49–50*]

У Пушкина — несколько иначе:

И Сатана, привстав, с веселием на лике,
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

[*Пушкин 3: 334*]

⁹ На самом деле — перевод французского сонета «Supplice de Judas dans l'enfer» Антони Дешана, который, в свою очередь, действительно восходит к итальянскому сонету Франческо Джанни; см. [Томашевский 1930: 78–81].

Пушкин, отходя от средневеково-ренессансной иконографической традиции изображать Люцифера в аду неподвижным — закованным в цепи, прикованным к решетке (напомним, что у Данте он вмерз в лед), — подчеркивает свободу его движений: «привстав» — это слово наводит на мысль скорее о царском троне, чем о месте пытки; пушкинский Сатана — скорее властитель ада, чем его главный узник. (Здесь возникает естественная аналогия с русской демонологической традицией: в «Повести о Савве Грудцыне» «князь тьмы» принимает другого отступника, Савву, «сидя на престоле высоце, камением драгим и златом преукрашенном, сам же той славою великою и одеянием блистайся» [Повесть о Савве Грудцыне 1969: 616]¹⁰). И замена злорадного «смеха» оригинала на «веселие» весьма существенно. Сатана Дешана злорадствует по поводу наказания, постигшего наконец Иуду. Его смех — это садистский смех палача, который вовсе не означает, что сам по себе этот Сатана — весел; вообще ничто в оригинале Дешана не говорит о том, что в аду весело, во время как у Пушкина демоны исполнены веселья и приветствуют новичка «радуясь и плеща». Иуда как бы попадает в атмосферу уже начавшегося веселья — как «русский Фауст» Савва Грудцын попадает к Сатане сразу же на пир; «веселие» пушкинского Сатаны — это хорошее настроение царя, приглашающего неопита на свое пиршество, посвящающего его в свой ритуал и «прожигающего» уста Иуды как бы в знак посвящения. Здесь возникает ассоциация с другим пиром и с «веселием» другого пушкинского царя, не чуждого, кстати, бесовским силам (народное воззрение на Петра Великого как на Антихриста отмечено в пушкинской «Истории Петра»¹¹). Петр на своем «пире веселом»

...Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом...

(«Пир Петра Первого» [Пушкин 3:319])

Какова же сущность игры, в которую играет пушкинский демон/бес — «демон смеха и иронии»? Чтобы правильно ее понять, нам нужно обратиться к принципиальному для христианской демонологии представлению о дьяволе как «обезьяне Бога», его вечном постоянном пародисте. Дьявольская стратегия соревновательного подражания в латинских текстах Средневековья передается понятием *aemulatio*, возможно, заимствованным из античной риторики, где словами *aemulus*, *aemulator* мог называться подражатель, вступивший в соперничество со своим образцом. Так, Квинтилиан, описывая в 10-й книге «Воспитания оратора» состояние философии в Риме, называет Цицерона «*Platonis aemulus*» (10, 1, 123), что в дан-

¹⁰ Вероятность опосредованного влияния этой повести на творчество Пушкина отметил П.П. Смирнов [Смирнов 1979: 207-214].

¹¹ «Народ почитал Петра антихристом» («Очерк введения» к «Истории Петра») [Пушкин 9: 11].

ном случае можно перевести как «соперник Платона», причем соперник успешный.

Спустя примерно столетие очень сходное выражение появляется не в риторическом, но в богословском демонологическом контексте: *aemulus Dei* — так определяет дьявола Тертуллиан [Tertullianus 1844a: 1312]. Дьявол — кичливый подражатель-соревнователь Бога, и при этом его «наихудший подражатель», *pessimus aemulator*, как много позже выразился Жоффруа Вандомский [Goffridus Vindocinensis 1854: 248]: он способен создавать лишь жалкие пародии на Божественные творения. В роли соперника Бога дьявол в высшей степени неуспешен.

Идея неудачливого «творческого соревнования» дьявола и Бога наиболее последовательно разработана в сочинениях Тертуллиана. Дьявол подражает Божественным деяниям и установлениям, стремясь их превзойти, но на деле лишь их искажая и тем самым постоянно терпя поражение в своем *aemulatio*. Именно поэтому Тертуллиан одновременно именует дьявола и *aemulus* — «соперник, соревнователь», и *interpolator* «исказитель»: ведь дело дьявола — «извращать истину» (*intervertendi veritatem*). «Мы, познав Бога, и соревнователя (*aemulum*) его обнаружили; открыв Создателя, мы сразу схватили и искажителя (*interpolatorem*)...» [Tertullianus 1844b: 633]. Тем не менее, действия и слова Христа находят параллель в действиях и словах дьявола. «Даже самым священным таинствам [дьявол] подражает в идольских мистериях. И он сам крестит некоторых, — тех именно, кто верит в него и верен ему: он обещает взамен снятие грехов в этой купели. <...> Ведь и первосвященнику своему он установил единобрачие (имеется в виду жрец Рима. — А.М.); у него есть и девственницы, есть и аскеты»; он стремится «приноровить божественные тексты и сочинения святых мужей к чуждой и подражательной вере, заимствуя мысль из мысли, слова из слов, притчи из притч» [Тертуллиан 1994: 126].

Дьявол *volens nolens* оказывается карикатуристом Бога, и демонологи чутко распознавали в его действиях элемент пародии. Так, явление дьявола в облике умершего человека расценивалось как пародия на чудо воскрешения, явленное Христом; в народных верованиях Средневековья дьявол заводит себе двенадцать учеников, как у Христа; его мать (порой отождествляемая с Лилит) поет хвалу у трона сына вместе с сонмом демонов, совершенно как дева Мария; зачатие Антихриста дьяволом и еврейской девушкой из колена Дана, живущей в Вавилоне (т.е. «вавилонской блудницей»), — пародия на зачатие Христа смертной женщиной; обряд, которому дьявол подвергает своих неопитов, пародирует обряд крещения; породив ложь, лживое слово, дьявол тем самым пародировал исхождение от Бога истинного Логоса — «Как Бог Отец породил Сына-Истину, так дьявол как бы породил сына-ложь (*filium mendacium*)» [Alcuinus 1851: 873]. Издеваясь над чудом сотворения нового человека — таинством, безусловно, доступным лишь Богу, — дьявол однажды разыгрывает целый фарс, описанный врачом Амбруазом Паре (XVI в.). Некая Магдалена де Констанс утверждала, что забеременела от дьявола; но когда пришел момент рожать, «из тела этой женщины стали выходить железные гвозди, куски дерева, кости, камни и волосы, и множество других вещей странных и фантастических, которые дьявол использовал здесь, пустив в ход

свою хитрость, дабы обмануть и одурачить простой люд, готовый легко поверить во всякие чудеса и фокусы» [Pagé 1971: 89].

И, наконец, самая разработанная пародия дьявола на Христа — Антихрист: он имитирует практически все деяния Христа и даже, согласно некоторым комментаторам, якобы рождается от девы [Emmerson 1981: 20]; он пародирует нисшествие Святого Духа, низводя «огонь с неба на землю» (Откр 13:13), — огонь, который, по мнению Мартина Леонского, «есть дух зла, наподобие Святого Духа нисходящий на землю» [Martinus Legionensis 1855: 370].

Одним словом: все деяния Бога в кривом зеркале его «обезьяны» превращаются в видимость действий, оборачиваясь игрой-имитацией. Дьявол в произвольном порядке «тасует» и перекладывает Божественные символы, детали Священной истории, проявления Божественной силы — вернее, их фантомы, симулякры, их игровые двойники. Произвольность, непредсказуемость, комбинаторная свобода — вот чисто игровые признаки кощунственных дьявольских пародий: в дьявольском фарсе, пародирующем рождение ребенка (в анекдоте Амбруаза Паре), никто не мог бы предсказать, какой предмет следующим выйдет из чрева несчастной Магдалены де Констанс — да это и не важно; перед нами (как и в других сходных случаях) действие, никак не укорененное в Божественном бытии, не связанное с ним историей и причинными связями, лишненное всякой определенной участи и судьбы, прошлого и будущего, не имеющее своего места в «Доме Бытия», — перед нами «игра» в той ее негативности, которую вкладывает в это понятие религиозное сознание.

Идея пародии в мышлении Пушкина занимает огромное место; стоит напомнить хотя бы о «Графе Нулине», воплощающем «мысль пародировать историю и Шекспира» (Заметка о поэме «Граф Нулин» [Пушкин 7: 156]). В поведении еще одного (после Петра) «антихриста» — Пугачева — Пушкин отмечает пародийные моменты: «все они [главные мятежники] назывались именами вельмож, окружавших в то время престол Екатерины... Кажется, Пугачев и его сообщники не полагали важности в этой пародии» («История Пугачева», гл. 3 и прим. 15 к ней [Пушкин 8: 132, 213]). Анекдот об одной кощунственной «пародии» Пугачева, рассказанный Пушкину В. И. Далем («Пугач, ворвавшись в Берды... прошел прямо в алтарь, сел на церковный престол и сказал вслух: “Как я давно не сидел на престоле!” В мужицком невежестве своем он воображал, что престол церковный есть царское седалище»), Пушкина не столько возмутил, сколько повеселил, — поэт, сам любивший игровое переосмысление символических предметов (чего стоит, например, использование пиршественных чаш для хранения праха умерших в послании Кривцову!), оценил и эту игру с церковным престолом: «Пушкин <...> хохотал от души»; «Пушкин назвал его за это свиньей и много хохотал» [Даль 1998: 258].

Игры, которые ведут пушкинские бесы, как правило, имеют пародийный план; демон пародирует Бога, используя историю его деяний как некий набор игровых предметов. Обратимся снова к стихотворению «Подражание италиянскому». Переводя Дешана, Пушкин сделал одно добавление, придающее всему поведению «дьявола» особый смысл. Дьявол «дхнул жизнь» в мертвого Иуду — этих слов в оригинале нет, как

нет там и вообще мотива мнимого оживления, воскресения. Разумеется, это добавление находится в полном противоречии с христианской догматикой: «дхнуть жизнь» в тело может только Бог. Однако не следует понимать произведенное дьяволом действие так буквально: на самом деле никакую «жизнь» он в Иуду не «дхнул». Христианская демонология учит, что дьявол способен создать на какое-то время иллюзию жизни, заставить мертвеца двигаться и говорить, но это лишь морок, который на самом деле даже не приостанавливает процесса разложения: когда дьявол покидает свой «труп живой», свою игрушку, налицо остается уже разложившийся труп (см. об этом мотиве [Махов 2014: 179]).

Все разыгрываемое дьяволом действо в результате пушкинского добавления предстает в особом свете. У Дешана демон попросту вершит над Иудой наказание: он «быстро набрасывается на него» (*sur lui fondit alors avec rapidité*), хватая его за волосы, взмывает в воздух и тут же, опустившись «в глубину вечного ада» (*descendant au fond de l'éternel enfer*), бросает его, дрожащего (*tous tremblant* — у Дешана Иуда, сорвавшись с дерева, еще жив!), на «железные вильи». У Пушкина дьявол для начала совершает над мертвым уже Иудой чудо оживления — вернее, его имитацию, затем взмывается «с своей добычей смрадной» (оживленный демоном труп на самом деле уже смердит — очень точная с точки зрения демонологии деталь!) — и, наконец, бросает его в геенну. В сущности, дьявол разыгрывает пародию на воскрешение Иисуса Христа¹², лишь меняя местами, как и подобает при комбинаторно-игровом подходе, части этого действия: перед своим воскресением Христос спустился в ад, чтобы заковать в цепи Сатану и освободить еврейских праотцов, — «быв умерщвлен по плоти, но ожив духом, которым Он и находящимся в темнице духам, сойдя, проповедал» (1 Петр 3:18–19), лишь после этого он воскрес и вознесся. Дьявол заставляет Иуду сначала мнимо воскреснуть, затем якобы вознестись и лишь под конец — снизойти в ад, причем только последнее действие оказывается подлинным, а не мнимым. В аду комедия-игра продолжается: Иуду, видимо, подводят к престолу, с которого «привстает» Сатана, разыгрывающий из себя Бога-Отца, — вероятно, сейчас он посадит Иуду одесную, но перед этим он ломает еще одну «комедию в комедии»: пародирует самого Иуду в сцене пленения Иисуса в Гефсиманском саду — ранит его поцелуем, как сам Иуда «ранил» своим предательским поцелуем Иисуса.

«Подражание италянскому» — не единственный у Пушкина пример бесовской игры в «воскресении» — пародии на истинное, Божественное воскресение из мертвых. В устной пушкинской повести «Уединенный домик на Васильевском» демон Варфоломей разыгрывает перед испуганной Верой (души которой он домогается) мнимое воскресение ее умершей матери:

«Разве она [умершая мать] в твоей власти?» — спросила девица. «Посмотри», — отвечал он, уставивши глаза на полурастворенную дверь спальни, и Вере привиделось, будто две струи огня текут из его глаз и будто покойница, при мерцании свечи нагоревшей, приподнимает го-

¹² Это отмечено в статье [Давыдов 1994: 108].

лову с мукою неописанной и иссохшею рукою машет ей к Варфоломею» [Пушкин 9: 370].

В трагедии «Пир во время чумы» Пушкин при переводе текста Джона Уилсона (его «Город чумы» послужил Пушкину исходным материалом) делает «ошибку», которая не кажется нам случайной — хотя бы потому, что она поразительно напоминает вставку в сонет Дешана, рассмотренную выше.

У Уилсона Луиза видит сон: «Я видела страшного демона в моем сне! С черным лицом и сверкающими белками глаз, он дал мне знак взойти на телегу, полную мертвых тел, бормоча все время неведомую речь, состоящую из самых ужасных звуков» [Wilson 1816:49]. Пушкин, переводя вторую половину этой тирады —

He beckon'd on me to ascend a cart
Fill'd with dead bodies, muttering all the while
An unknown language of most dreadful sounds, —

относит причастие *muttering* («бормоча») к «мертвым телам» — *dead bodies*, стоящим непосредственно перед ним. Получается, что бормочет не негр, а сами мертвые:

448

Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые — и лепетали
Ужасную, неведомую речь...

[Пушкин 5: 354]

Вряд ли Пушкин не мог видеть правильного смысла английских стихов: ведь для их понимания достаточно было соотнести причастие с главным глаголом. Однако поэт прочитал текст «поперек» правильного смысла, потому что увидел свой образ: демона, мнимо оживляющего трупы и тем самым пародирующего чудо воскресения. А спустя шесть лет, в «Подражании италиянскому», Пушкин вернется к этому образу — и снова ему придется корректировать оригинал.

Момент пародирования можно усмотреть и в поведении «играющего беса» из стихотворения «Бесы»:

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня...

[Пушкин 3: 167]

«Дует, плюет» — вьюга, ненастье, сгустившиеся до образа беса: так можно прочитать эти строки, особенно если увидеть в них реминисценцию сумароковской строки «Борей мой дует, Борей мой плюет» из басни «Феб и Борей»¹³, которая восхвалялась А. С. Шишковым и входила в репертуар арзамасских аллюзий¹⁴. Но можно прочитать этот текст и в русле демонологической традиции. Ведь и дутье, и плевание рас-

¹³ См. [Вацура 1976: 307].

¹⁴ Вяземский, злясь на плохую погоду 29 октября 1813, писал А. И. Тургеневу: «Ветер дует, плюет, сует; но я не Шишков и этому не радуюсь, а зябну» [Оста-

смагивались в христианской ритуалистике как действия, обладающие (в определенных условиях) силой экзорцизма, способные изгнать бесов. Освистывание и оплевывание дьявола практиковалось еще отцами-пустынниками. «Издование» (*exsuffatio*) включалось в некоторые литургии с IV в. и вплоть до XX в.: священник дул в лицо новообращаемого (при ритуале крещения), прогоняя таким образом демонов; в ходе этого ритуала священник также смачивал ухо новообращаемого слюной, которая якобы обладала антидемоническими свойствами [Russell 1984: 126]¹⁵. Чем же, в таком случае, забавляется этот играющий бес? Пародированием обряда своих врагов. Он словно предупреждает их возможные действия, показывая, что столь простыми средствами от него не избавиться (это напоминает нам истории об особенно стойких к экзорцизму бесах, способных выдержать и крестное знамение, и чтение «молитвы Господа», т. е. «Отче наш»¹⁶).

Пародирование-игра, в отличие от чисто литературной, «дистанцированной» пародии, происходит в опасной близости к предмету пародии; это игра, которая провоцирует пародируемого «оппонента» на ответ. Демоны, пародируя Божественный ритуал, провоцируют Бога точно так же, как человек, заигрывающий с бесами, провоцирует на опасный ответ демонические силы. Пародия еще и «дразнит», а пародировать — означает еще и дразнить. В этом смысле показателен интерес Пушкина к жесту, который является своего рода квинтэссенцией дразнения, телесным символом этого процесса, — к высунутому языку. Этот жест¹⁷, присутствующий в античной иконографии (греческие и этрусские маски Медузы Горгоны), упоминается и в Ветхом Завете, в книге пророка Исаии, где он уже откровенно демонизирован: «... Приблизьтесь сюда вы, сыновья чародейки, кыс прелюбодеев и блудницы! Над кем вы глумитесь? против кого расширяете рот, высовываете язык? Не дети ли вы преступления, семя лжи, разжигаемые похотью к идолам под каждым ветвистым деревом, заколающие детей при ручьях, между расселинами скал?» (Ис 57:3–5).

Над кем же глумятся «сыновья чародейки», высовывая при этом язык? Конечно же, над Богом. Возможно, не без влияния этого библейского текста высунутый язык стал атрибутом демонологической иконографии¹⁸. На миниатюре из английского манускрипта середины XV в. (Бодлеанская библиотека, MS Douce f. 4. fol. 016v), изображающей нисхождение Христа в ад, кривляющийся демон не только высовывает язык, но и, засунув пальцы в рот, «расширяет» его в полном соответствии с текстом пророка Исаии. Тот же мотив присутствует и в русской иконографии дьявола и грешников [Антонов, Майзульс 2011: 157–164], в лубочных изображениях Бабы Яги (также персонажа демонологического).

фьевский архив 1899: 19].

¹⁵ М. Вахтель видит в дутье и плеваньи пушкинского беса инверсию народной веры в возможность избавиться от демона посредством этих действий [Wachtel 2012: 190].

¹⁶ См., например, [Hieronymus Radiolensis 1853: 830].

¹⁷ О его семантике в разных культурах см. [Морозов, Бутовская, Махов 2008].

¹⁸ См. иллюстрации в кн. [Махов 2014: 15, 46, 80, 114, 190, 197, 254].

Высунутый язык имеет двойной смысл. С одной стороны, язык в библейской ветхозаветной традиции — страшное оружие, такое же или даже более ужасное, чем бич («Удар бича делает рубцы, а удар языка сокрушит кости», Сир 28:20), меч («...язык — острый меч», Пс 56:5), лук («Как лук, напрягают язык свой для лжи», Иер 9:3); обнажение языка, таким образом, — это предъявление оружия, жест угрожающий и запугивающий. С другой стороны, высовывание языка — это предъявление оппоненту самой беззащитной части тела. Этот жест как бы говорит: «Вот я весь в своей беззащитности, а ну-ка возьми меня». При этом оппонент не может не понимать, что беззащитность может оказаться мнимой, что подлинный «ответ» жестикулирующего припасен и скрыт, и откроется лишь при сближении. Жест интригует и приглашает на сближение, в ходе которого «что-то может открыться».

Таким образом, высовывание языка, как жест провоцирующий, одновременно и отталкивает своей агрессивностью, и привлекает оппонента демонстрацией беззащитности (возможно, мнимой). В любом случае, это жест опасного сближения, жест готовности к неведомому и небезопасному соучастию неизвестно в чем, готовности включиться в игру. Как жест самообнажающий, он сигнализирует о беззащитности и в то же время об отсутствии страха, приглашает к столкновению, игровой момент которого — в неизвестности и непредсказуемости: ни один из оппонентов не знает, что там припасено за высунутым языком, за мнимой беззащитностью. Но и в его пугающем аспекте он может быть истолкован как знак сближения и «сопринадлежности»: тот, кто показывает язык, повторяет жест самого демона и тем самым как бы становится для него «своим». В любом случае дразнить языком — значит приглашать к игре, пусть и опасной игре.

Жест высунутого языка имеет у Пушкина свою историю. Брат Пушкина Николай, умерший шестилетним ребенком в 1807 г.¹⁹, перед смертью показал ему язык, что поэту почему-то запомнилось и о чем он много лет спустя рассказал Нащокину: «Пушкин вспоминал, что он [Николай] перед смертью показал ему язык. Они прежде ссорились, играли; и, когда



да малютка заболел, Пушкину стало его жаль, он подошел к кроватке с участием; больной братец, чтобы подразнить его, показал ему язык и вскоре затем умер» [Бартенев 1992:352]. Этот жест Пушкин, возможно, вспомнил, когда писал сцену битвы Руслана с головой, которая

*...героя
Дразнила страшным языком
[Пушкин 4: 42].*

Голова из «Руслана и Людмилы» лишь косвенно принадлежит сфере демониче-

¹⁹ Ср. запись Пушкина в «Программе автобиографии»: «Смерть Николая».



ского, как плод чародейства «карлы». Но в последующем связь дразнящего жеста с чертом станет у Пушкина вполне очевидной. Она проявляется в некоторых рисунках 1820-х гг.: в рукописи «Онегина» (конец 1823 — начало 1824 гг.) появляется бес с высунутым языком; в 1829 г. Пушкин изображает себя в монашеском клобуке, а напротив — черта, дразнящего «монаха» высунутым языком.

Таковы пушкинские визуальные вариации на тему высунутого языка.

Не связаны ли они с обменом тем же жестом, который можно обнаружить и в тексте «Евгения Онегина»? Напомним, что Татьяна в третьей главе изображена в странной позиции; она медлит запечатать письмо — и сидит в задумчивости, рот ее приоткрыт, а язык с облаткой, видимо, слегка высунут (во всяком случае, рассказчик «видит» облатку, положенную на язык, и дает нам также ее «увидеть»):

Письмо дрожит в ее руке;
Облатка розовая сохнет
На воспаленном языке.

[Пушкин 5: 62]

А в пятой главе, в сне Татьяны, дьявольская нечисть вернет ей этот невольный жест:

Усы, кровавы языки,
Рога и пальцы костяные,
Всё указывает на нее...

[Пушкин 5: 93]

Бесовская нечисть пародирует мечту Татьяны о соединении с Онегиным, разыгрывая подобие свадьбы, напоминающей в то же время и похороны:

За дверью крик и звон стакана,
Как на больших похоронах...

[Пушкин 5: 92] —

и эта пародия — вместе с тем и дразнение, выражающее себя высунутыми «кровавыми языками», которые, в свою очередь, словно бы пародируют Татьянин язык с облаткой. Пародия венчается «дразнилкой», дразнилка опять же переходит в пародию.

Любопытно, что и в «Бесах» поведение демонов не поддается точному определению, балансируя опять-таки между свадьбой и похоронами, жизнью и смертью:

Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

[Пушкин 3: 168]

Демоны словно бы путают свадьбу и похороны, как путают они, как мы уже видели, лицо и зад; а порождения демонической игры — «труп живой», мертвец, лепечущий «ужасную, неведомую речь», — словно бы путают жизнь и смерть. Дьявольская игра не знает границы между жизнью и смертью, она не определима в этих сущностных понятиях, отрицает их устойчивость; сами основы человеческого бытия — для нее лишь игровые предметы. Такая игра не придает никакого значения тем различиям, без которых человек не смог бы обойтись. Играть с предметом — значит «отменять» его границы, его функцию, его историю, его отличие от других предметов; в этом смысле бесы у Пушкина «отменяют» свадьбу, похороны, жизнь и смерть — порождая чудовищ: «свадьбу-похороны» или «живой труп».

452

Каков ответ человека на эту игру? Что делать человеку с играющим бесом? Татьяна «заигрывает» с демоническими силами бессознательно; она подобна человеку, который случайно, не ведая о том, произнес заклинание (можно вспомнить о бесчисленных средневековых и ренессансных легендах, когда случайное чертыхание приводило к появлению дьявола)²⁰. Но Пушкин изобразил и сознательную игру с демоническими силами, где «игроками от человечества» у него выступают Наполеон (в «Герое») и Евгений (в «Медном всаднике»). Двусмысленный жест дразнения тут отсутствует, заменяясь иными жестами, и амбивалентность «устрашения — рискованного самообнажения», присущая позиции дразнящего, распадается. Пушкин останавливается поочередно на каждом из полюсов демонической игры, показывая в одном случае — игру как демонстрацию смелости, готовности рисковать, а в другом — попытку устрашения демонических сил, играющих с человеком.

Наполеон в «Герое» «играет» жизнью перед чумой — вернее, перед большими чумой, которые названы здесь «трусами живыми» — точно так же, как в «Подражании италиянскому» назван воскрешенный дьяволом Иуда! Он

Нахмуясь ходит меж одрами,
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость... Небесами
Клянусь: кто жизнь свою своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой.

[Пушкин 3: 188]

²⁰ Об эффектах случайного чертыхания см. [Махов 2014: 257].

Рукопожатие отчасти подобно высунутому языку, как жест смелого самооткрытия. Но подобие неполно: момент угрозы в рукопожатии отсутствует. Комплекс «устрашения-доверенности» распался, осталось лишь второе — смелая готовность довериться и рисковать.

Прямо противоположное — в «Медном всаднике». Пушкин изображает роковую вовлеченность человека в демоническую игру: изображает то, что средневековые и ренессансные демонологи называли «одержимостью». Евгений выбит из коренных жизненных различий, из устоев бытия:

И так он свой несчастный век
Влачил, ни зверь, ни человек,
Ни то ни сё, ни житель света
Ни призрак мертвый...

[Пушкин 4: 285]

Еще один «труп живой», он попадает в игровое пространство бесовской пародии. Не удивительно, что он, «как обуянный силой черной» (т.е. одержимый дьяволом!), совершает то провоцирующее действие, которое только и уместно в таком пространстве: он дразнит Петра — но дразнит только словесно; его «Ужо тебе!» — словесный эквивалент высунутого языка, но в одной лишь устрашающей его ипостаси. Характерен и жест, которым он сопровождает угрозу: «зубы стиснув, пальцы сжав»; этот сжатый кулак — полная противоположность протянутой руке Наполеона.

Демоническая природная стихия (с которой Петр сложно связан: и подчиняет ее, как «строитель чудотворный»), и повинуетя ей, поскольку именно ею, «природой», ему суждено, как сам он считает, прорубить окно в Европу) мстит Евгению за дерзкое «ужо тебе!» — за этот вербальный эквивалент высунутого языка, отвечая на его мечты о семейном счастье тщательно проработанной пародией: Евгений, как блудный сын, оказывается у порога дома Параша, он получил наконец желаемое — «приют смиренный и простой»; но сам он уже мертв, а дом уже пуст. И все это названо у Пушкина «игрой»:

Наводненье
Туда, играя, занесло
Домишко ветхой.

[Пушкин 4: 287]

Итак, мы извлекли из пушкинской бесовской игры вложенные в нее, как в Кашеево яйцо, смыслы: внутри игры было спрятано пародирование, внутри пародии — дразнение. Играющий демон своей игрой пародирует Божественное мироустройство; он также пародирует, выворачивая их наизнанку, человеческие планы и мечты. И эта игра-пародия наполняет собой жизнь не только отдельных людей, но и народов.

Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,

Метались смущенные народы,
И высились и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари —

пишет Пушкин о драме современной истории («Была пора: наш праздник молодой...» [Пушкин 3: 341–342]). Заметим: силу, движущую «народами», Пушкин видит не в провидении, не в Божественном Промысле (как, например, В. А. Жуковский, который в послании «Императору Александру», посвященном тем же событиям, что и вышецитированное стихотворение Пушкина, выдвигает на первый план «Промысл»), не в судьбе, но в игре, и опять-таки эта игра пародирует — на этот раз обряд жертвоприношения, заставляя кровь пролиться на алтари славы, свободы и гордости (гордыня, *superbia* — в христианской демонологии главный грех дьявола и корень всех грехов; алтарь гордости — нечто противоположное алтарю Христа, как гордость противоположна смирению).

Показывая, что дела и надежды человека могут послужить одним лишь материалом для демонической игры, дьявол тем самым и дразнит человека, провоцируя его на ответную реакцию. Каков же ответ человека на игру, в которой бес дразнит его языком? У Пушкина такая игра не может быть игнорирована: человек вступает в нее, либо угрожая темной силой, либо демонстрируя ей свою смелость и хладнокровие, либо — просто показывая ей язык.

454

Сокращения

PL — Patrologiae cursus completus, series latina / Ed. J.-P. Migne. Paris.

Литература

- Алексеев 1979 — *Алексеев М. П.* Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979.
- Антонов, Майзульс 2011 — *Антонов Д. И., Майзульс М. Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. М., 2011.
- Бартенев 1992 — *Бартенев П. И.* О Пушкине. М., 1992.
- Вацуро 1976 — *Вацуро В. Э.* Из историко-литературного комментария к стихотворению Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1976.
- Вересаев 1984 — *Вересаев В.* Пушкин в жизни. М., 1984.
- Давыдов 1994 — *Давыдов С.* «Подражание итальянскому» и его источники // Проблемы современного пушкиноведения: Сборник статей. Псков, 1994.
- Даль 1998 — *Даль В. И.* Воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. СПб., 1998. Т. 2.
- Данте 1950 — *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Перев. М. Лозинского. М.; А, 1950.
- Лернер 1935 — *Лернер Н. О.* Пушкинологические этюды. XIV. Из области пушкинской демонологии // Звенья. V. М.; Л., 1935.

- Лотман 1980 — *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980.
- Махов 2014 — *Махов А. Е.* *Hortus daemonum.* Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. 3-е изд. М., 2014.
- Махов, Морозов 1999 — *Махов А. Е., Морозов И. А.* «Играющий бес». К интерпретации понятия игры у Пушкина // Университетский пушкинский сборник / Отв. ред. В. Б. Катаев. М., 1999.
- Морозов, Бутовская, Махов 2008 — *Морозов И. А., Бутовская М. Л., Махов А. Е.* Обнажение языка (кросс-культурное исследование семантики древнего жеста). М., 2008.
- Остафьевский архив 1899 — Остафьевский архив. I: Переписка кн. П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1812–1819. СПб., 1899.
- Повесть о Савве Грудцыне 1969 — Повесть о Савве Грудцыне // Изборник. М., 1969.
- Пушкин — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 тт. 4-е изд. Л., 1977–1979.
- Розанов 1928 — *Розанов М. Н.* Пушкин и Данте // Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып. XXXVII–XXXIX.
- Розина 2014 — *Розина И. В.* Бестиарий сна Татьяны: от сказки к триллеру // Риторика бестиарности: Сб. статей / Науч. ред. О. Л. Довгий. М., 2014.
- Смирнов 1979 — *Смирнов И. П.* «Уединенный домик на Васильевском» и «Повесть о Савве Грудцыне» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. IX.
- Тертуллиан 1994 — *Тертуллиан.* О прескрипции против еретиков / Перев. А. А. Столярова // *Тертуллиан.* Избранные сочинения / Под ред. А. А. Столярова. М., 1994.
- Томашевский 1930 — *Томашевский Б.* Источник стихотворения «Как с древа сорвался предатель-ученик» // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII–XXXIX. Л., 1930.
- Шиллер 1935 — *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека / Перевод с нем. Э. Л. Радлова // Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; А., 1935.
- Alcuinus 1851 — *Alcuinus.* In Evangelium Joannis // PL. Vol. 100. Paris, 1851.
- Buchner 1982 — *Buchner A.* Der Poet // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- Dante 2008 — *Dante Alighieri.* Divina commedia. Inferno / a cura di D. Mattalia. Milano: Bur, 2008.
- Deschamps 1835 — *Deschamps A.* Dernieres paroles: poesies. Paris: Guerin, 1835.
- Emmerson 1981 — *Emmerson R. K.* Antichrist in the Middle Ages. Seattle: Washington press, 1981.
- Erich 1931 — *Erich O. A.* Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst. Berlin: Deutsche Kunstverlag, 1931.
- Goffridus Vindocinensis 1854 — *Goffridus Vindocinensis.* Sermo in nativitate Domini IV // PL. Vol. 157. Paris, 1854
- Gregorius Magnus — *Gregorius Magnus.* Moralia // PL. Vol. 75–76. Paris, 1849.
- Hidegardis 1855 — *Hidegardis abbatissa.* Epistola XLVIII // PL. Vol. 197. Paris, 1855.

- Hieronymus Radiolensis 1853 — *Hieronymus Radiolensis*. Miracula S. Ioannis Gualberti // PL. Vol. 146. Paris, 1853.
- Historia monachorum 1849 — *Historia monachorum* // PL. Vol. 21. Paris, 1849.
- Martinus Legionensis 1855 — *Martinus Legionensis*. Expositio libri Apocalypsis // PL. Vol. 209. Paris, 1855.
- Paré 1971 — *Paré A.* Des monstres et prodiges. Geneve: Droz, 1971.
- Russell 1984 — *Russell J. B.* Lucifer. The Devil in the Middle Ages. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- Schmidt 1911 — *Schmidt B. A.* Eine bisher unbekannte lateinische Rede über Sinnestauschung und poetische Fiktion // Kant-Studien. 1911. Bd. 16. H. 1.
- Tertullianus 1844a — *Tertullianus*. De cultu feminarum // PL. Vol. 1. Paris, 1844.
- Tertullianus 1844b — *Tertullianus*. De spectaculis // PL. Vol. 1. Paris, 1844.
- Wachtel 2012 — *Wachtel M.* A Commentary to Pushkin's Lyric Poetry, 1826–1836. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012.
- Wieland 1839 — *Wieland C. M.* Idris und Zenide // *Wieland C. M.* Poetische Werke in einem Bande. Paris: P.A. Tetot, 1839.
- Wierus 1660 — *Wierus I.* De praestigiis daemonum // Ioannis Wieri opera omnia. Amstelodami, 1660.
- Wilson 1816 — *Wilson J.* The City of the Plague, and other poems. Edinburgh: Ramsay, 1816.

Державинская теория лирики в европейском контексте¹

Трактат «Рассуждение о лирической поэзии или об оде», над которым Г. Р. Державин работал в последнее десятилетие жизни², был создан уже после того, как лирика вошла (благодаря Шарлю Батте и подхватившим его идею немецким эстетикам) в триаду литературных родов, а полемика о сущности лирики, сосредоточенная главным образом вокруг вопроса о том, является ли она, вместе с прочими литературными родами, подражанием, как считал сам Батте, или (само)выражением, как полагало большинство немецких теоретиков, уже завершилась в пользу второго мнения.

Перипетии интенсивного обсуждения лирики европейскими поэтологами не могли не быть известны Державину: при редкости прямых цитат или заимствований в его трактате есть ссылки на Батте, И. Г. Гердера, И. Г. Зульцера и других теоретиков лирики. Следовательно, трактат Державина можно и нужно рассматривать как реплику в этом обсуждении. Но была ли эта реплика запоздалой, малозначительной или все-таки оригинальной?

А. В. Западов, благодаря которому мы располагаем полным текстом «Рассуждения»³, полагал, что «трактат Державина в целом находится на уровне современной ему европейской эстетической мысли»⁴. Этот те-

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* Державинская теория лирики в европейском контексте // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С. 7–31.

² Согласно А. В. Западову, Державин начал собирать материалы к трактату в 1807 г.; вплотную к тексту приступил, по-видимому, осенью 1809. (*Западов А. В.* Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» // XVIII век. СПб.: Институт русской литературы РАН, 1986. Т. 15. С. 232–233).

³ При жизни автора были напечатаны две первые части трактата и небольшие фрагменты из третьей. Третья и четвертая части опубликованы А. В. Западovým в 15-м и 16-м томах сборника «XVIII век» (1986, 1989).

⁴ *Западов А. В.* Цит. соч. С. 245.

зис нуждается в уточнении. Что именно Державин принимает в современной ему теории (теориях) лирики — и что отвергает? Остается ли он в рамках современной теории или дополняет ее концептами, взятыми из более ранних эпох истории поэтики? Вносит ли он в современную теорию собственные, оригинальные штрихи?

Чтобы ответить на эти вопросы, нам первым делом нужно извлечь из текста Державина его основные идеи и связать их в некое целое — т.е., по сути дела, реконструировать державинскую концепцию лирики в ее общем виде, оставляя в стороне частные вопросы (обсуждение отдельных жанров, моментов истории поэзии и т.п.). При этом мы сохраняем словесный состав державинских формулировок, приводя их варианты, но воздерживаясь от введения собственных терминов.

Концепция Державина в ее основных положениях

Лирика — изображение (излияние, представление) чувств (превосходных чувств) сердца (восторженного сердца) (с. 516, 536, 537)⁵ — таких чувств, которые приводят душу в движение⁶.

Если лирика изображает чувства сердца, то эпос и драма — действия сердца или (в драме) высокого духа (с. 521, 536–537). Однако ода может порой не только изображать чувства, но и описывать действие, как эпос или драма (с. 537).

Произведения всех трех родов должны обладать единством: в лирике это — единство чувства или страсти, а в эпопее и драме — единство действия (с. 539). Однако это единство в лирике сочетается с разнообразием, которое поражает и удивляет слушателей (с. 540–541), и с особым беспорядком (ода не терпит плана — с. 538), в котором на самом деле наличествует тайная связь (с. 538).

Лирика — древнейшая форма поэзии: она родилась вместе с человеком, который первое свое слово произнес лирическим восклицанием (с. 517). Лирика возникла из восхищения чудесами мироздания и представляет глас восхищения, излияние восторга, порожденного этим восхищением (с. 516–517; поэт поет только в состоянии восхищения — с. 522) и/или удивлением поэта (так, в духовной оде поэт удивляется премудрости создателя⁷). Поэтому она не одно подражание природе, но и вдохновение природой (с. 517). Вдохновение — дар Неба, луч Божества (с. 522); ему свойственно высокое и быстрое парение (с. 522), в ходе которого изображение беспрестанно представляет множество картин, вещей, чувств (с. 536).

⁵ Первые две части трактата цитируются по изд.: Сочинения Державина: [в 9 т.] / с примеч. и предисл. Я.К. Грота. Т. 7. СПб.: изд. Имп. Акад. Наук, 1872. Страницы указываются в скобках, при цитате. 3-я и 4-я части цитируются по публикации А.В. Западава.

⁶ Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // XVIII век. СПб.: Институт русской литературы РАН, 1986. Т. 15. С. 248.

⁷ Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии. Часть 4-я // XVIII век. СПб.: Институт русской литературы РАН, 1989. Т. 16. С. 291.

Лирика содержит картины, которые должны быть блестящими, живыми, краткими (с. 548); они должны создавать эффект тесноты — толпами тесниться (с. 579) и одновременного совмещения (лирик видит вдруг тысячи мест и совмещает их в одну совокупность — с. 538). Краткость состоит также в тесном совмещении мыслей (с. 544)⁸.

Разнообразие и внезапное совоплощение картин и предметов, показывающие остроумие поэта, а также громкий, высокопарный, цветущий слог оды приводят в восторг и удивление (с. 536).

«Слоевой состав» трактата

Уже из этого краткого свода концептов видно, что Державин соединяет в своей теоретической конструкции идеи, восходящие к разным эпохам поэтики: так, топос «поэзия — говорящая живопись» восходит к античности, мотив остроумия, вызывающего изумление, — к поэтике барокко, топика «чувства и сердца» — к дискуссиям о лирике во второй половине XVIII в. и т. д.

Займствуя термин русской мифологической школы, мы можем сказать, что трактат Державина имеет «слоевой состав» — и прежде чем обсуждать степень оригинальности державинской теории, мы попробуем представить ее хронологический срез, распределив составляющие ее концепты по эпохам.

459

Античность

Выявляя античный поэтологический пласт в тексте Державина, мы должны в первую очередь отметить исключительно важную для него (о чем еще пойдет речь ниже) идею живописности лирики, создающей «блестящие, живые картины» (с. 548). Эта идея, без сомнения, восходит к горацианскому топосу «ut pictura poesis», который, варьируясь, проходит через всю историю европейской поэтики: так, ренессансный теоретик, Лодовико Дольче, определит «стихи и слова» как «кисть и краски поэта, которыми он наносит тени и цвета на полотно своего изобретения, чтобы создать столь удивительный портрет природы...»⁹; Филип Сидни (в начале «Защиты поэзии») называет поэзию «говорящей картиной (a speaking picture)»; немецкий теоретик и поэт XVIII века Иоганн Бурхард Менке в латинской диссертации «О приятном» (1734) отмечает, что «поэт, как и художник, имитирует природу, и вполне уместно назвать, вместе с Флакком, поэзию картиной»¹⁰, и т. д.

⁸ Пристрастие Державина к словам «теснота», «тесниться», из которых он делает позитивные поэтологические понятия (образы и должны «тесниться») невольно заставляют вспомнить тыняновскую «тесноту стихового ряда»: только у Тынянова «теснятся» слова, а у Державина — образы, «картины».

⁹ *Dolce L. Osservazioni nella volgar lingua* (1550). Цит. по: *Weinberg B. A history of literary criticism in the Italian Renaissance. 2 vol. Chicago: Chicago University Press, 1961. Vol. 1. P. 127.*

¹⁰ Цит. по: *Lempicki S. von. Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1920. S. 240.*

Едва ли не самую знаменитую формулировку этой же мысли дает римская «Риторика к Гереннию»: «Стихотворение должно быть говорящей картиной, картина — молчащим стихотворением (роема loquens pictura, pictura tacitum роема debet esse)» (IV, 39). Отголосок этой формулы находим у Державина: «Поэзия по подражательной своей способности не что иное есть, как говорящая живопись» (с. 563).

Отметим еще две реминисценции из поэтики Горация, воспринятой, возможно, через тексты-посредники. Лирическая поэзия, «забавляя, так сказать, просвещает царства» (с. 567) — отголосок совета смешивать «приятное с пользой (utile dulci)» (v. 343); рецепт успеха лирика — «проливай слезы, и будут плакать» — восходит к совету Горация «si vis me flere, dolendum est» («если хочешь, чтобы я плакал, нужно [самому] печалиться») (v. 102), который Державин, впрочем, мог почерпнуть и у следующего за Горацием Буало («Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez» — «Поэтическое искусство», III, 142).

Идея цивилизаторской функции поэзии (народы «самую дикость свою оставили и начали собираться в общества не чрез что другое, как чрез пение и лиру», с. 517; «почти все древние вожди и законодатели... были поэты и законы свои изрекали стихами», с. 567) — также гораццианская по своим истокам («Первым диких людей от грызни и от пищи кровавой / Стал отвращать Орфей, святой богов толкователь...»); именно поэты стали «законы писать на скрижалях», v. 391–399, перевод М. Л. Гаспарова), но варьировавшаяся и дополняемая поэтологами на протяжении многих веков, особенно в эпоху Ренессанса.

Античные истоки имеет также идея декорума — в державинской терминологии, «приличия»: «каждая мысль», «каждое чувство должны быть одеты «ним приличным тоном» (с. 570); «указатель приличия» — «вкус» (с. 571). Идея декорума разрабатывается в риторике, где связывается с идеей правдоподобия; эта связка понятий переходит в литературную теорию классицизма: правдоподобие достигается лишь приличествующим соотношением между предметом и стилем, стилем и жанром, характером и поступком и т. п. Эта связь удерживается и у Державина: «Правдоподобие состоит в том, чтобы собраны были все приличия и принадлежности к воспеваемому предмету в пособие, дабы ему чрез них казаться более вероятным» (с. 545).

К поэзии идею декорума применил Гораций, который не использовал само это слово, но ясно обозначил тему «приличия», когда определил свою задачу — показать, «что приличествует, что нет (quid deceat, quid non)» (v. 308). Нарушение литературного приличия, по Горацию, вызывает смех: «Весь народ начнет хохотать — и всадник и пеший» (v. 113; перевод М. Л. Гаспарова). Та же реакция на нарушение декорума — и у Державина: «... неприличная разнообразность будет пестрый шутовской ряд, смех в благоразумном читателе произвести могущий» (с. 541).

Античные поэтологические топосы, фигурирующие в тексте Державина, изначально относились не к лирике, но к поэзии вообще или к ее отдельным (нелирическим) родам. Так, гораццианское «si vis me flere, dolendum est» относилось к драматическому искусству, к исполнению роли трагическим актером. Державин переориентирует эти топосы на ли-

рику — и в этом он не всегда оригинален. Горацианскую формулу применяет к лирической поэзии Ф. Клопшток, используя ее как аргумент против теории Батте о лирике как подражании «чужим» чувствам: «Батте, следуя за Аристотелем, на самых сомнительных основаниях связал сущность поэзии с подражанием. Но тот, кто поступает в соответствии со словами Горация “Если ты хочешь, чтобы я заплакал, то печалься сам” — разве он просто подражает? Когда он всего лишь подражал, я не заплачу. Он должен был быть на месте того, кто страдал; он должен был сам пережить страдание. <...> Требовать от поэта одного лишь подражания — значит превращать его в актера... И, наконец, тот, кто описывает собственную скорбь! Он подражает сам себе?»¹¹.

То же относится и к принципу правдоподобия, довольно неожиданно примененному Державиным к лирике. Однако о правдоподобии в оде писал уже Иоганн Иоахим Эшенбург: «Ода также требует определенного правдоподобия (Wahrscheinlichkeit), или относительного соответствия между ее предметом и возбуждаемыми им чувствами, представлениями и образами»¹².

Теория лирики, стремительно развивающаяся во второй половине XVIII в., втягивает в свою орбиту поэтологические топосы, которые прежде с лирикой ассоциировались слабо или не ассоциировались вообще. Державинская теория — часть этого процесса.

Ренессанс

«Поэзия язык богов, голос истины, пролившей свет на человек» (с. 567). Мысль о божественной природе поэзии можно было бы, конечно, связать с античной традицией: поэт одержим богом (музами) уже у Платона. Однако у Державина божественность поэзии связана с ее истинностью, что едва ли приемлемо для Платона, но зато характерно для позднесредневековых и ренессансных гуманистов. Упомянем лишь первого в их ряду — Альбертино Муссато. Е. В. Лозинская следующим образом характеризует его воззрения на поэзию: «Согласно Альбертино, поэзия происходит из божественного источника <...> и имеет свой закон в Боге... Первые поэты были избраны Богом, чтобы открыть людям Его существование. <...> Они суть сосуды божества (vas erat ille dei) и поэтому их стали называть vates — пророками... Поэзия — это вторая теология...»¹³.

Благодаря своему Божественному происхождению поэзия содержит, под покровом вымысла, высшие истины, принадлежащие не поэту, но самим богам. Державину не было необходимости обращаться к ренессансным источникам, чтобы почерпнуть эту мысль: топос доживает

¹¹ *Klopstock F. G.* Gedanken über die Natur der Poesie (1759) // *Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland* / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. S. 285–286.

¹² *Eschenburg J. J.* Die lyrische Poesie (1783) // *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart* / Hrsg. von L. Völker. Stuttgart, Reklam, 1990. S. 107.

¹³ *Лозинская Е. В.* Итальянская поэтика // *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель*. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 116.

до XVIII в. и находит очень ясное выражение у позднего Гердера, с трудами которого Державин был знаком. Гердер применяет топос именно к лирике: «В ней [лирической поэзии. — А. М.] говорит не личность (Person) поэта, но вдохновленный Богом (Gottbegeisteter), жрец музыки; значит, из него [поэта. — А. М.] говорит сама муза, сам Бог»; лирический поэт «открывает нам истины, которыми вдохновил его Бог»¹⁴.

Божественность и истинность поэзии/лирики соединены у Гердера, как и у Державина — но как и у ренессансных поэтологов. Такое понимание лирики исключает идею «самовыражения», столь важную для теоретиков середины XVIII в., но чуждую и Державину, и, как видим, позднему Гердеру.

Попутно обратим внимание на еще один топос, который присутствует в утверждении Державина о необходимости для одописца владеть широким кругом знаний: «...в оде потребно знание мифологии, истории, астрономии и прочих наук»¹⁵. Топос поэта-полигистора, «poeta doctus» восходит к античности, но широко обсуждаться начинает в эпоху Ренессанса, когда поэзия осмысливается как «наука», причем наука высшая, соединяющая в себе достоинства других наук. Приведем радикальное суждение по этому поводу из комментария Ауло Джано Парразию к Горацию (1531): поэту надлежит буквально «знать все (terum omnium peritum esse oportet)»¹⁶.

Идеал поэта-полигистора подхватывает барокко и отчасти удерживает немецкое Просвещение, так что Державину опять-таки не надо было сильно углубляться, чтобы его воспринять. Георг Фридрих Майер, ученик Александра Баумгартена, в «Началах всех изящных наук» (1748–1750) рекомендует поэту овладеть как можно большим кругом знаний: «Кто достаточно владеет этими науками, тот обладает бесконечно многими материалами, из которых он может составлять новые здания своих вымыслов»¹⁷.

Неожиданным выглядит, пожалуй, применение этого топоса к лирике — но мы уже отметили, что развивающаяся теория лирики втягивает в свой круг идей топосы, которые нам уже кажутся чуждыми этому поэтическому роду.

Барокко

Еще одна связка понятий, важная для понимания державинской теории, — удивление и остроумие. Она не вполне очевидна, поскольку об удивлении Державин говорит многократно, а об остроумии — редко. Вот что говорится об удивлении: «лирическое высокое» «приводит в восторг и удивление» (с. 536); использовав знание различных наук, поэт

¹⁴ Herder J.G. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst (1795–1796) // Lyriktheorie. Cit. ed. S. 128.

¹⁵ Державин Г.П. Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // Цит. изд. С. 279.

¹⁶ Цит. по: Weinberg B. Cit. ed. Vol. 1. P. 97.

¹⁷ Meier G.F. Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland. Cit. ed. S. 265–266.

будет «удивлять достойней»¹⁸; «в духовной оде удивляется поэт премудрости создателя», «в героической оде восхищенный лирик удивляется или сорадуется душевным и телесным качествам прославляемого им героя...»¹⁹; одно из «отличительных свойств» оды — «ужас и удивление могуществу» (с. 518); «разнообразие» в лирике («в картинах и чувствах», «в слоге и украшениях») «поражает и удивляет слушателей» (с. 540).

Наконец, с чувством удивления связано само происхождение лирической поэзии: «Человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности должен был произнести лирическим восклицанием» (с. 516–517).

Лишь в одном, но чрезвычайно важном месте удивление связано с остроумием (собственно, с «остротой ума»). Рассуждая об «оде смешенной», где «стихотворец может говорить обо всем», «похваляя героя, прославлять бога; описывая природу, проповедовать нравоучение и проч.», Державин объясняет: «Разность предметов производит разнообразие и рождает изобилие, показывает остроту ума как молнию, от одного края неба до другого мгновенно устремляющуюся, что возбуждает удивление»²⁰.

«Острота ума» — и есть способность «разностью предметов» «возбуждать удивление». Мы оказываемся в самом центре литературной теории барокко, для которой удивление/изумление, вызванное остроумной метафорой (понимаемой как сопряжение далеких друг от друга вещей), — высшая цель творчества. Это идея развивается во многих барочных трактатах; достаточно будет привести несколько выдержек из самого фундаментального — «Подзорной трубы Аристотеля» Эмануэля Тезауро: «метафора: это слово изумляющее, разум быстро проникающее, один предмет чрез другой объясняющее»; «изо всех имеющих [фигур] она и самая удивительная, благодаря неожиданности остроумных Сопряжений; когда неожиданность исчезнет, пропадет и все достоинство Концепта, и вся сила Метафоры...»; «Возвышенность всегда родит Изумление, а Изумление плодит Восторги»; «для удачного и Остроумного Подражания самое необходимое это толика новизны, иначе не достигнешь идеала Изумления»; «самая первая Новизна, как ты уже из вышесказанного можешь догадаться, чревата Изумлением; Изумление чревато Восхищением...»²¹.

Слово «метафора» в терминологии Державина, стремящегося все поэтологические понятия выразить русскими словами, отсутствует; метафоре в целом соответствуют «сравнение и уподобление», посредством которых поэзия «сравнивает два предмета чувственным образом между собою, или вдруг решительно их друг другу уподобляет» (с. 563).

Характерно, что «сравнение» производится «вдруг решительно» — и в других местах Державин подчеркивает его быстроту, внезапность,

¹⁸ Державин Г. Р. Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // Цит. изд. С. 279.

¹⁹ Державин Г. Р. Продолжение о лирической поэзии. Часть 4-я // Цит. изд. С. 291–292.

²⁰ Там же. С. 302.

²¹ Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля / Пер. Е. Костюкович. СПб.: Алетейя, 2002. С. 226, 201, 50, 91, 190.

неожиданность, «нечаянность»: «Внезапное же совокупление всех далеких и близких лучей, или околичностей, к одной точке есть верх искусства»²²; «быстрое парение мыслей» «приводит в восторг и удивление» (с. 522); все «разнообразия» лирической поэзии должны «вдруг» разрешаться «какою неожиданною нечаянностью, приводящей в восторг и удивление» (с. 541).

Внезапностью, неожиданностью отмечена метафора и у барочных теоретиков — у Тезауро эта внезапность передается образом молнии: «Представь, что к одному понятию другое добавляется, из того же слова добытое, и дивным светом первое озаряет, так что будто бы быстрая молния пробежит в разумении твоём, и новизна пробудит в душе Изумление...»²³.

Этот образ возникает и в трактате Державина: «Священная Ода... быстротою, блеском и силою своею, подобно молнии объемля в единый миг вселенную, образует величие Творца. Когда сверкает в небесах, тогда же низвергается и в преисподнюю; извивается, чтобы скорее цели своей достигнуть; скрывается, чтобы ярче облистать; прерывается и умолкает, дабы вновь внезапно и с вящим явившись устремлением, более звуком и светом своим удивить, ужаснуть, поразить земнородных» (с. 518).

Барочное остроумие — стремительный, подобный молнии облет разума мира («быстрое парение мыслей», объемлющее «в единый миг вселенную» у Державина), изумляющий читателя. Этот мотив мгновенного полета (а вернее, облета) объединяет Державина и барочных теоретиков. «Философствовать, — пишет Тезауро (имея в виду «остроумное» философствование), — это не что иное, как облетать умственно все категории (volar con la mente per tutte le Categorie)»²⁴. Еще яснее этот мотив выражен у английского поэта Уильяма Давенанта, который в предисловии к поэме «Гондиберт» (1651) дал остроумию следующее определение: «Остроумие — не только удача и труд, но также ловкость разума, который с невообразимой быстротой <...> облетает мир и возвращается назад, к памяти, доставляя ей свои универсальные обзоры»²⁵.

Как и в вышеописанных случаях, Державин связывает с лирикой топос, имевший в барочной теории более широкий диапазон использования. Правда, в применении к лирике концепта «удивления/изумления» Державин имел европейских предшественников. Так, Иоганн Кристоф Готшед полагал (как и Державин), что в хвалебных одах (Loboden) «восхищение и удивление (Bewunderung und Erstaunung) овладевают поэтом», подсказывая ему «новые образы, мысли и выражения...»²⁶. Позднее Эшенбург замечает, что ода требует чудесного, нового, неожиданного (Unerwartete), изумляющего (Überraschende)²⁷. То же место у Державина, где говорится

²² Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии. Часть 4-я // Цит. изд. С. 302.

²³ Тезауро Э. Цит. соч. С. 226.

²⁴ Tesauro E. II Cannocchiale aristotelico. Torino: Zavatta, 1670. P. 107.

²⁵ D'Avenant W. Gondibert: An Heroick Poem. London: John Holden, 1651. P. 20.

²⁶ Gottsched J. Ch. Von Oden oder Liedern (1730) // Lyriktheorie. Cit. ed. S. 45.

²⁷ Eschenburg J. J. Op. cit. S. 108.

«о первом гласе» человека как «лирическом восклицании»²⁸, исполненном «радости <...>, удивления и благодарности», почти буквально взято из Батте (видимо, редкий для Державина случай прямого заимствования), также отмечающего момент «удивления» в первом лирическом высказывании человека: «Первым восклицанием человека, выходящего из небытия, было лирическое выражение (*une expression lyrique*)... Этот крик был одновременно криком радости, восхищения (*admiration*), удивления (*étonnement*), благодарности; он был вызвал множеством идей, поразительных и самих по себе, и вследствие их новизны»²⁹.

Как видим, понятие «удивления» (восходящее к Аристотелю, присутствующее в ренессансной поэтике³⁰, но получившее статус поэтологической доминанты именно в поэтиках барокко), было введено в теорию лирики до Державина. Что касается второго члена интересующей нас связки — концепта «остроумия», то нам не удалось обнаружить его (тем более в соединении с идеей «удивления») в европейской теории лирики XVIII в.: возможно, это чисто державинский мыслительный ход.

Теории оды в XVII–XVIII веках

Идеальной моделью лирики для Державина была, конечно, ода — и не только для него, но и для многих теоретиков эпохи (Гердер практически не различает оду и лирику). Что же Державин берет из теории оды, которая весьма интенсивно развивалась, начиная с Буало и на протяжении всего XVIII столетия?

Весьма краткое обсуждение оды во 2-й песне «Поэтического искусства» Буало содержит, по сути, три идеи: 1) высота — ода, «поднимая до небес свой честолюбивый полет, в своих стихах ведет беседу с богами»; 2) разнообразие предметов — идея, переданная косвенно, посредством перечисления отдельных одических тем, весьма разнородных; 3) знаменитый «прекрасный беспорядок» (*beau désordre*), возникающий вследствие того, что «бурный стиль» оды часто «движется наудачу» (*marche au hasard*); и все же «прекрасный беспорядок» возникает не случайно, но является следствием искусства (*un beau désordre est un effet de l'art*).

Первые две идеи принимались лишь с небольшими расширениями, без особых обсуждений; третья же породила целую теорию об особом порядке, присущем оде.

²⁸ Державин хочет сказать, что лирический «глас» человека возник до речи или является его первой речью. Здесь он не оригинален: помимо цитируемого ниже Ш. Батте эту мысль высказывает Ж. Ж. Руссо («первые речи были первыми песнями» — *Rousseau J.-J. Essai sur l'origine des langues... // Œuvres complètes*. P.: Gallimard, 1995. Vol. 5. P. 380), И. Г. Гердер (в трактате «О происхождении речи», 1770), Ф. Гемстергейс.

²⁹ *Batteux Ch. Cours de belles-lettres ou principes de la littérature*. Nouvelle édition. Francfort: Bassompierre, 1755. Т 3. P. 27.

³⁰ См. о нем: *Лозинская Е. В.* Удивление. *Admiratio* как эстетическая категория в поэтиках эпохи Чинквеченто // *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель*. М.: Издательство Кулагинной — Intrada, 2010. С. 429–437.

Высокость оды связывается с категорией возвышенного, которая понималась в духе трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном», весьма читаемого в эту пору (благодаря французскому переводу Буало, а в России — переводу И. И. Мартынова). Готшед, говоря о «патетическом роде письма», свойственном прежде всего оде, отмечает, что именно «в этом роде письма (Schreibart) нередко находят место возвышенное (Hohe), о котором Лонгин написал целую книгу»³¹.

Приведем, в качестве типичного, суждение об оде Эшенбурга: ей присущи «более высокие [чем в песне, Lied] предметы, более сильные чувства, более высокий полет мыслей и выражений»³². Этот эшенбургский «полет» (Schwung), конечно, восходит к «полету» (vol) Буало. В этот ряд следует поставить и высокий «полет» у Державина: «Высокость, или выпренность лирическая, есть не что иное, как полет пылкого, высокого воображения...» (с. 536).

В отношении разнообразия одических предметов теоретики практически единодушны: «Все предметы приличествуют оде, духовные, нравственные, возбуждающие любовь, военные и тому подобные...» (Даниэль Георг Морхоф)³³; «материи, которые могут наличествовать в оде, почти неисчислимы» (Готшед)³⁴ и т. д. Штюмер Генрих Вильгельм фон Герстенберг переносит топос разнообразия с оды на широко понимаемую «песню» (Lied). Задаваясь вопросом «что может быть воспето?», он отвечает длинным перечислением предметов, а затем суммирует его следующим образом: «одним словом, почти все принадлежит к области песни»³⁵.

Есть этот топос и у Державина. В кратком очерке истории лирики он отмечает: когда «из собраний народных перешло песнопение и в круги семейств», «там воспевалось все житейское», — далее следует небольшой перечень предметов (с. 520). Что же касается оды, то Державин оставляет множественность тем для одной (но едва ли не самой им любимой) из ее разновидностей — «оде смешенной»: «в ней одной стихотворец может говорить обо всем»³⁶.

Идея «прекрасного беспорядка» также взята на вооружение Державиным; однако ее обсуждение занимает у него гораздо больше места, чем у Буало. Приведем общий ход державинской мысли. «Беспорядок лирический» возникает из-за того, что «восторженный разум не успевает чрезмерно быстротекущих мыслей расположить логически. Поэтому ода плана не терпит». Однако этот беспорядок мнимый, ибо за ним скрыт некий тайный порядок: этот «беспорядок правильный», ибо «между периодов... находится тайная связь». Почему же эта связь — тайная? «Лирик в пространным кругу своего светлого воображения видит вдруг тысячи мест», которые он должен пропустить или совместить «в одну совокупность», чтоб скорее долететь до своего предмета (с. 538–539).

³¹ *Gottsched J. Ch. Von der poetischen Schreibart* (1730) // *Lyriktheorie*. Cit. ed. S. 41.

³² *Eschenburg J. J. Op. cit.* S. 106.

³³ *Morhof D. G. Von den Oden* (1682) // *Lyriktheorie*. Cit. ed. S. 34.

³⁴ *Gottsched J. Ch. Von Oden oder Liedern* (1730) // *Lyriktheorie*. Cit. ed. S. 43.

³⁵ *Gerstenberg H. W. von. Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur*, 20 Brief // *Lyriktheorie*. Cit. ed. S. 77.

³⁶ *Державин Г. Р. Продолжение о лирической поэзии. Часть 4-я* // Цит. изд. С. 302.

Итак, эффект «лирического беспорядка» возникает из-за пропусков и «совмещений», которые вызываются «быстротой» лирического «полета»; но на самом деле в этом беспорядке есть «тайная связь». Таково, по сути, державинское толкование на не слишком понятный «прекрасный беспорядок» Буало.

Державин был далеко не единственным поэтологом, кто пытался не просто заимствовать у Буало идею лирического (одического) беспорядка, но и прояснить ее смысл, теоретизировать ее. Первым в ряду толкователей «прекрасного беспорядка» следует назвать Ш. Батте, из которого Державин напрямую заимствовал некоторые идеи и выражения³⁷.

В «Курсе изящной словесности» Батте посвящает «беспорядку оды» небольшую главу, объясняя его как представление «вещей внезапно и без подготовки (*brusquement et sans préparation*)» или как расположение вещей «в порядке, который для них неестественен». «Беспорядок» служит для того, чтобы «разнообразить, оживлять, обогащать предмет»; но тому же служит и «прыжок» («*écart*»), которому тоже посвящена небольшая глава. Прыжок — «род пустоты между двумя идеями, которые не имеют между собой непосредственной связи. Известно, сколь быстр дух. Когда дух разгорячен страстью, эта быстрота возрастает неизмеримо. Пылкость гонит мысли, торопит их. И поскольку невозможно все их выразить, поэт схватывает лишь наиболее замечательные, выражая их в том порядке, в каком они находились в его душе, не выражая те [мысли], которые служили им для связи...»³⁸.

В рассуждении о «перескоке» (аналог термина «*écart*» у Батте) Державин варьирует это рассуждение (используя, видимо, русский перевод Д. Облеухова): «Перескок» — «промежуток между понятиями, когда не видно между ими надлежащего сопряжения. Дух наш сам по себе быстр; но когда еще разгорячен какою страстию, то стремительнее бывает. В жару мысли теснятся, летят и как всех их вдруг высказать не можно, то некоторые из них не договариваются, или пропускаются; а важнейшие токмо как бы выпорхивают в таком порядке, в каком находились в кругу нашего воображения, оставляя прочие без примечания, кои могли бы служить им связью» (с. 553).

Отметим, что в этот весьма точный пересказ Батте Державин вводит свою личную сигнатуру — столь любимый им образ тесноты («мысли теснятся»).

Итак, беспорядок оды вызван быстротой нашего духа, которая усиливается в жаре страсти: отсюда — внезапность, нарушения естественного порядка вещей, прыжки, пропуски связей между идеями. Так — у Батте и у следующего за ним Державина. Однако они не были одиноки в этих идеях. Уже Готшед, за два десятилетия до Батте, пишет о «патетическом» (по сути, одическом) «роде письма»: «Он следует пылкой необдуманности, которая царит во всех чувствах и не оставляет времени выучить то,

³⁷ Некоторые заимствования Державина из Батте отмечены уже в работе: *Майкин А.* Эстетическая теория Батте и лирика Державина // Вестник образования и воспитания. Казань, 1916. N 5–6.

³⁸ *Batteux Ch.* Cours de belles-lettres... Cit. ed. P. 19, 17.

что он [поэт] хочет сказать. Кажется, что он [этот род письма] больше мечет громы и молнии, чем говорит (*mehr zu donnern und zu blitzen als zu reden*)...»³⁹. Оде присущ «отрывистый, краткий способ выражения»; в ней неуместны «связующие слова (*Verbindungswörter*)»; «она начинает каждую строфу, так сказать, с прыжка»⁴⁰. Готшед превосхищает и мотив «пропуска связей», и мотив «прыжка»: его «*Sprung*» синонимичен «*écart*» у Батте.

Характерно, что рассуждение Готшета завершается цитатой из Буало — строкой про «прекрасный беспорядок»: Готшед мыслит свой текст как научное обоснование тезиса Буало.

Обратим внимание, однако, на мысль Державина, которой нет ни у Буало, ни у Батте: беспорядок оды — мнимый; на самом деле в ней имеется скрытый порядок, или «тайная связь», как выражается Державин. Откуда взялась эта идея?

Немецкие теоретики, толковавшие тезис Буало о «прекрасном беспорядке» оды, корректировали его, говоря о мнимости этого беспорядка. «Лирический беспорядок (*lyrische Unordnung*)» «скорее видимость, нежели действительность», поскольку «порядок и ряд мыслей» все-таки не случайны, а определяются «вдохновенной фантазией», пишет Эшенбург⁴¹.

Существует особый «порядок», определяемый «законами» фантазии; именно таков «порядок» лирики, который неверно воспринимается нами как беспорядок. Этот тезис — следствие попыток вывести литературные роды из типологии «связи идей»: каждый род «связывает идеи» по-своему. Такой подход вдохновлялся популярной в XVIII веке ассоцианистской психологией: она трактовала человеческое сознание как совокупность идей, связанных между собой ассоциациями, которые возникают по разным причинам — в силу смежности, сходства, контраста, причинной связи вещей, соответствующих данным идеям, и т. д.

Немецкие поэтологи пытались применить ассоцианистский подход к теории родов. Так, в весьма необычной теории Иоганна Якоба Энгеля («О действии, разговоре и повествовании», 1774; «Начала теории поэтических родов, развитой на основе немецких образцов», 1783) «дидактический род» соответствует причинно-следственной связи идей; «описательный род — пространственной связи (т.е. связи в пространстве частей, образующих целое); «лирический род» — связи «по закону фантазии». Что это за закон, Энгель не объясняет: ясно лишь, что поэт «просто рассыпает свои чувства, по мере того, как они одно за другим развиваются в его душе»⁴².

Определить этот загадочный «закон фантазии» попытался Мойсей Мендельсон, который также использовал ассоцианистский метод, но предметом рассмотрения выбрал одну лишь лирику. По его мнению,

³⁹ *Gottsched J. Ch. Von der poetischen Schreibart* (1730) // *Lyriktheorie*. Cit. ed. S. 41.

⁴⁰ *Gottsched J. Ch. Von Oden oder Liedern* (1730) // *Lyriktheorie*. Cit. ed. S. 45.

⁴¹ *Eschenburg J. J. Op. cit.* S. 107.

⁴² Цит. по: *Scherpe Kl. Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*. Stuttgart: Metzler, 1968. S. 142–143, 156–157.

существует три типа связи: 1) реальная связь (Realverbindung) вещей, соответствующая их расположению в окружающем нас мире; 2) каузальная связь; 3) связь «через общность признаков» — именно эту связь использует воображение, она же лежит в основе лирики. В лирике поэт, руководимый принципом соучастия, сочувствия (Teilnehmung), переходит от идеи к идее по принципу «общности признаков» и руководствуясь некой «главной идеей». При этом «лирический поэт должен умолчать обо всех побочных идеях, которые затмеваются в более сильном свете главной идеи... Отсюда прыжки (Sprünge), внезапные переходы, скрытый порядок»⁴³.

Мендельсон подводит психологическую основу под те признаки лирической поэзии (оды), которые уже давно привлекали внимание поэтологов — в т. ч. и Державина, сказавшего о лирическом вдохновении: в нем «нет ни связи, ни холодного рассуждения» (с. 522).

Лирика как род: топика чувства, сердца, выражения

Батте выделил три литературных рода на основе присущих им индивидуальных «красок» (couleur): краска лирического рода — «опьянение чувства» (l'ivresse du sentiment), краска эпоса — повествование, драмы — действие⁴⁴. Предметом лирики оказалось чувство, а действием лирики — выражение (в дальнейшем уже немецкими теоретиками противопоставляемое традиционному аристотелевскому подражанию). При этом старое представление о поэзии как «говорящей живописи» было потеснено иной интермедийальной параллелью: лирика не изобразительна, но выразительна — как музыка, с которой она разделяет идеал «выражения чувства»: «Музыка — выражение сердечных чувств посредством неартикулированных звуков, музыкальная поэзия, или лирика, — выражение тех же чувств посредством артикулированных звуков, или, что то же самое, слов»⁴⁵.

Идея, что лирика должна «выражать», кажется нам банальной — но она нова для литературной теории XVIII в. (до этого лирика, понимаемая как жанр, а не род, скорее «двигала, возбуждала» чувства — по модели риторического «movere»), хотя появляется и до Батте: если брать немецкую традицию, то о «выражении чувств» поэтом весьма последовательно говорит уже Готшед.

К диаде «чувство — выражение» следует добавить и постоянно фигурирующий в текстах эпохи топос «сердца»: сердце поэта переполнено чувствами, он изливает их. «Сердце поэта чувствует, что оно вдохновлено живой радостью или раздраемо сильной скорбью. Он решает воспеть свой восторг или свою боль. Естественное решение: ибо чувство стремится себя излить», — пишет в своих комментариях к Батте его переводчик Иоганн Адольф Шлегель⁴⁶.

⁴³ Mendelssohn M. Von der lyrischen Poesie (1777) // Lyriktheorie. Cit. ed. S. 92.

⁴⁴ Batteux Ch. Principes de la littérature. Nouvelle édition. Paris: Desaint et Saillant, 1764. T 1. P. 246.

⁴⁵ Batteux Ch. Cours de belles-lettres ou principes de la littérature. Nouvelle édition. Francfort: Bassompierre, 1755. T. 3. P. 6.

⁴⁶ Lyriktheorie. Cit. ed. S. 55.

Выдвигая понятие «чувства» применительно к лирике на первый план, Батте пересматривает и традиционное аристотелевское представление о единстве произведения. Аристотель знает лишь принцип единства действия; такое единство у Батте оставляется лишь эпосе и драме. «В оде должно быть единство чувства, как в эпосе и драме — единство действия»⁴⁷. Ему вторят, с некоторыми вариациями, немецкие теоретики. Необходимое «требование» к оде, по Эшенбургу, — «единство предмета оды и вызываемого им основного чувства (Hauptempfindung) в душе поэта»⁴⁸.

Любопытно, что мысль об особом, интериоризированном единстве лирического стихотворения удержат романтики, хотя по-своему его варьируя: по Новалису, «в настоящем стихотворении нет иного единства, кроме единства души (die Einheit des Gemüts)»⁴⁹; Гельдерлин определит лирическое стихотворение как «продленную метафору чувства (fortgehende Metapher Eines Gefühls)»⁵⁰.

Державин подхватывает всю эту триаду — топику чувства, выражения, сердца; и при этом, как и немецкие теоретики, но гораздо осторожнее, выводит лирику из области подражания: «она не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем и отличается от прочей поэзии» (с. 517). Однако лирика не становится у Державина и выражением! Лирика понята как «изображение» (но не выражение) «всех чувств сердца человеческого» (с. 516).

Чувство — объединяющее начало разных лирических жанров: «В песне господствует полное, живое чувство, как и в оде, но только гораздо тише, не с таким возвышением и распространением»⁵¹. Характерно, что, заимствуя у Горация его «si vis me flere, dolendum est», Державин расширяет его мысль именно топикой чувства: «чувствуй, и будут чувствовать; проливай слезы, и будут плакать» (с. 575).

Различение единства в лирике, с одной стороны, и в эпосе и драме — с другой, заимствовано Державиным из приведенного выше суждения Батте: «Единство страсти, или одно главное чувство, в лирической песни, как в эпосе и драме единство действия, господствовать долженствует...» (с. 539).

Появляется у Державина, хотя и нечасто, идея «выражения»; но «выражение» у него — не выражение чувства, а скорее некая живописная выразительность: так, ода «печется только о богатстве, высоты мысли и яркой выразительности» (с. 609).

⁴⁷ *Batteux Ch.* Cours de belles-lettres ou principes de la littérature. Nouvelle édition. Francfort: Bassompierre, 1755. Т 3. P. 20.

⁴⁸ *Eschenburg J.J.* Op. cit. S. 107.

⁴⁹ *Novalis.* Schriften / Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. In 5 Bde. Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1988. Bd 3. S. 683 (N 656).

⁵⁰ *Hölderlin F.* Über den Unterschied der Dichtarten (1798–1800) // Lyriktheorie. Cit. ed. S. 148.

⁵¹ *Державин Г.Р.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // Цит. изд. С. 278.

Доминанта державинской концепции

Итак, мы находим у Державина целый ряд поэтологических топосов разных эпох, сведенных в единой конструкции применительно к лирике. Сам метод его работы, преимущественно консолидирующий, соединительный, принципиально отличается от метода рассуждения о лирике у европейских теоретиков второй половины XVIII в. Последним очень важно определить лирику именно по-новому — связать ее с узким кругом относительно новых поэтологических топосов (выражения, музыкальности и т.п.) и тем самым, по сути, использовать теоретический дискурс о лирике для разделения «старого» и «нового» в поэтике.

Вот почему у европейских теоретиков доминирует разделительная стратегия: лирика — выражение, но никак не изображение; музыкальное, но никак не живописное, сердце и чувство, но не мысль, и т.п. Приведем два примера такой разделительной стратегии. Иоганн Адольф Шлегель разделяет «поэзию живописи (Poesie der Malerey)» и «поэзию чувства (Poesie der Empfindung)»; первая отображает внешнее (она «говорит глазу»), вторая — внутреннее (она «говорит сердцу — redet ins Herz») ⁵². Лирика, разумеется, относится ко второй категории. Сходное разделение проведено, много позднее, Фридрихом Шлейермахером в «Лекциях по эстетике» (1819). Шлейермахер находит в искусстве два основных принципа — музыкальное выражение и миметическое изображение; в соответствии с ними он делит словесное искусство на музыкальное (или субъективное) и пластическое (или объективное): «Лирическое, в качестве музыкальной поэзии, полностью заполняет собой одну сторону этой двойственности; эпическое и драматическое, в качестве изображающих искусств, образуют другую сторону» ⁵³.

Державин мало озабочен подобного рода категорическими разделениями: даже три литературных рода соединены у него топикой «чувства и сердца», которая, правда, по-разному в них претворяется. Создается впечатление, что в свою теорию лирики он просто стремится включить как можно больше поэтологических идей различного происхождения.

Не приводит ли это к эклектике? На мой взгляд, Державин проводит свою соединительную стратегию все-таки весьма избирательно — хотя бы потому, что очень ясно выражает доминанту своей теории, а потому и не включает в свой текст идеи, которые бы ей противоречили.

Прежде чем сформулировать эту доминанту, обратим внимание на одну странность трактата. В нем много говорится о «чувстве», в нем появляется и слова «выражение», «выразительность»; но столь важная для европейской теории лирики идея «выражения чувств» появляется

⁵² Schlegel J.A. Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie // Hern Abt Batteux... Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen. 2 Aufl. Leipzig: Olms, 1759. S. 364–365.

⁵³ Schleiermacher F. Vorlesungen über die Aesthetik / Schleiermacher F. Sämtliche Werke. Berlin: Reimer, 1842. 3 Abth., Bd 7. S. 648.

лишь в относительно второстепенных контекстах⁵⁴, и ни разу — в ключевых определениях лирики!

Лирика у Державина — не «выражение», но «изображение» или «представление»: «изображение» «всех чувств сердца человеческого» (с. 516); слова «изображать», «изображение» повторяются многократно и в самых ключевых определениях. Появляется и слова «представлять», «представление»: «Песни представляют чувства или страсти сердца, приводящие душу в движение»⁵⁵; лирическая высота «состоит в живом представлении вещей» (с. 536).

Мы видели, что важной точкой схождения Державина с современной теорией лирики было то, что мы назвали топикой чувства и сердца: в лирике господствует чувство, она — «разговор сердца» (с. 570)⁵⁶. Но дальше пути Державина и европейской теории расходятся. Начиная по крайней мере с Батте, связавшего лирику с музыкальным модусом выражения, теория лирики именно в музыке будет видеть идеальную модель этого рода, отрицая значение для лирики внешней изобразительности: по определению Вильгельма Хейнзе, «поэзия [имеется в виду именно лирическая поэзия. — А.М.] должна иметь дело только с невидимым»⁵⁷. Не случайно именно в этот период в поэтике возникает своеобразный «антипикториализм» (выражение Кэвина Берри⁵⁸), состоящий в том, что живописи, осознанной как неповоротливое, статичное искусство, предпочитается музыка с ее гибкостью, изменчивостью и прочими качествами, свидетельствующими о ее способности передавать все оттенки душевной жизни.

Основы понимания лирики как «другой музыки» опять-таки заложил Батте, описавший лирическую поэзию как «пение, вызывающее радость, восхищение...» и заявивший: «Я совсем не вижу в ней картины, живописи. В ней все — огонь, чувство, опьянение»⁵⁹.

Совершенно иначе обстоит дело у Державина. О связи поэзии и музыки у него говорится лишь в одном разделе, где обсуждается «сладкогласие или сладкозвучие» (по сути, всего лишь звукоподражание в поэзии); зато мысль о живописности лирики, о ее способности изображать картины пронизывает весь трактат, начиная с переноса на лирику топоса поэзии как говорящей живописи. «Живые картины» (с. 548), создаваемые лириком, упоминаются постоянно: поэт «старается выставить разные картины» (с. 540), «лирическое высокое» состоит «в беспрестанном представ-

⁵⁴ В сравнении песен разных народов (с. 520) и в определении пеана (с. 577).

⁵⁵ *Державин Г.П.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // Цит. изд. С. 248.

⁵⁶ Ср. у И. Г. Зильцера описание лирики как «чувствительного разговора с самим собой (empfindungsvollen Selbstgespräches)». *Sulzer J.G.* Lyrisch (1771–1774) // *Lyriktheorie*. Cit. ed. S. 84.

⁵⁷ Цит. по: *Markwardt B.* Geschichte der deutschen Poetik. Band 2: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. Berlin: Walter De Gruyter, 1956. S. 638.

⁵⁸ *Barry K.* Language, music and the sign. A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. P. 43–45.

⁵⁹ *Batteux Ch.* Cours de belles-lettres ou principes de la littérature. Nouvelle édition. Francfort: Bassompierre, 1755. T. 3. P. 2.

лении множества картин и чувств блестящих» (с. 536); в дифирамбе нужно, чтоб «картины, которые, кажется, никакого сношения между собою не имеют, толпами теснились» (с. 579).

Различие выступает особенно явно, если сравнить Державина с ранним Гердером. Последний судит разделительно: «Сущность песни — пение, а не картина (Gesang, nicht Gemälde)»; «песня должна быть услышана, а не увидана»⁶⁰. Державин же и в «русских древних народных песнях» находит «картины» (с. 606).

Если многие европейские теоретики, в духе вышецитированного Хейнзе, полагали, что лирика должна иметь дело «только с невидимым», то Державин стремится удержать в ней живописный компонент, зримость. Другое дело, что у Державина этот живописный компонент ставится в связь с «чувством» поэта — позволяет это незримое чувство изобразить. Задача лирики — представить невидимое через видимое; «неизвестный или невидимый предмет представить чрез видимый вьявь...» (с. 563). В то же время эти «картины» могут существовать, не теряя своей зримости, и в одном лишь воображении лирика, который именно в воображении «видит вдруг тысячи мест» (с. 538).

Итак, лирика у Державина лишь в малой и ограниченной мере музыкальна, но зато всецело живописна: «картины» — ее главное выразительное средство; правда, картины интериоризированные, освоенные и присвоенные чувством. Центральное место «картины» в системе лирической выразительности видно из следующей примечательной формулировки: «В превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выражение» (с. 522). Слово и мысль должны стать «картиной» — лишь тогда, став зримыми, они могут стать чувством и выражением. Державин не говорит: «выражать чувство», но переворачивает эту уже ставшую привычной европейскую формулу: «чувство» для него и есть «выражение». В самом деле: «чувство», по Державину, уже запечатлено в «картине», а потому выразительно.

Были ли у Державина единомышленники среди европейских теоретиков лирики? Таковым мне представляется, как ни странно, Гердер — тот самый Гердер, который так последовательно разрабатывал теорию лирики именно на основе музыкальной модели, определяя лирическую поэзию как «музыку души».

Однако в некоторых поздних работах он стремится построить теорию лирики на основе идеи антропологической равнозначности двух базовых чувств — зрения и слуха: «Глаз и ухо, самые тонкие чувства нашей природы, органы всего приятного, привлекательного и прекрасного, являются, как мне кажется, в их счастливом соединении, прародителями лирической поэзии»⁶¹.

Называя метафоры, которыми в поэтиках передают сущность лирики, Гердер упоминает «поток» и «полет». Последний (Flug) пред-

⁶⁰ Herder J.G. Volkslieder, Zweiter Teil. Vorrede (1778–1779) // Lyriktheorie. Cit. ed. S. 96–97.

⁶¹ Herder J.G. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst (1795–1796) // Lyriktheorie. Cit. ed. S. 120.

ставлен в образах, напоминающих вышеприведенное державинское описание «полета» священной оды («когда сверкает в небесах, тогда же низвергается и в преисподнюю» и т. д.): «Муза воспаряет и опускается, кажется, что заблудилась, но никогда не теряет путь, наконец, либо возвращается к месту, откуда она воспарила, либо исчезает в облаках — прекрасный образ для жанра (Gattung) оды, которая представляет собой вдохновенную живопись фантазии (enthusiastische Gemälde der Phantasie)». Тут же, двумя строками ниже, лирическая поэзия традиционно определена как «совершенное выражение чувства»; однако, как видим, это выражение воплощено живописными (Gemälde!), а не музыкальными средствами⁶².

Итак, лирика — живопись, но живопись фантазии; образ, но внутренний. Новаторскую работу по интериоризации понятия «образ» Гердер проделал в статье «Об образе, поэзии и басне» (1787), где высказана мысль, что уже акт зрения сам по себе — творческий процесс: «мы не просто видим, но создаем для себя образы»; образ на сетчатке глаза — «произведение твоего внутреннего чувства, художественная картина, создаваемая способностью твоей души к наблюдению». «Дух сочиняет (der Geist dichtet), наблюдающее внутреннее чувство (bemerkende innere Sinn) творит образы. Оно творит новые образы даже и тогда, когда предметы уже тысячекратно были восприняты и воспеты; ибо оно видит их собственными глазами, и чем вернее внутреннее чувство останется самому себе, тем своеобразнее оно соединит и опишет эти предметы»⁶³.

Внешний предмет, образ, чувство в человеческом восприятии оказываются неразрывно переплетены — что приводит Гердера к формулировке, напоминающей державинское «уравнение» мысли, картины, чувства и выражения: «Предмет и образ, образ и мысль, мысль и выражение... имеют между собой столь мало общего, что лишь посредством нашего восприятия... они начинают граничить друг с другом»⁶⁴.

В этой же статье, когда заходит речь о лирике, возникает живописная метафора: лирическая поэзия, особенно ода — «прекраснейшая живопись человеческой речи (schönste Gemählde der menschlichen Sprache)»⁶⁵. С этим Державин не мог бы не согласиться.

Заимствуя из современной лирической теории топикку чувства, сердца и выражения, Державин не принимает установку на музыкальную модель. Лирик, в его трактовке, не выражает чувства невидимо-музыкально, но изображает их живописно, посредством «картин» — не реальных, но существующих в его «светлом воображении». Таким пониманием лирики объясняется, на наш взгляд, и план Державина сопроводить свои лирические стихотворения изображениями, оставшийся неосуществленным при жизни поэта, но отчасти реконструированный Я. К. Гротом в его

⁶² Ibid. S. 127.

⁶³ Herder J. G. Über Bild, Dichtung und Fabel // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. S. 319–322.

⁶⁴ Ibid. S. 319.

⁶⁵ Ibid. S. 323.

Собрании сочинений Державина. Этот план визуализации, кажущийся для начала XIX века чем-то архаичным, принято связывать с эмблематической традицией, которую Державин якобы запоздало подхватил. Но не будет ли вернее и исторически точнее связать замысленные Державиным словесно-визуальные композиции с той линией в теории лирики, которую представляет поздний Гердер и сам Державин? Тогда этот замысел можно истолковать как попытку эксплицировать визуальный момент, который присущ лирике по самой ее природе — если, конечно, понимать ее как «вдохновенную живопись фантазии» (Гердер) или как «беспременное представление множества картин» (Державин).

Камень и текст: надгробие как система смыслов¹

Речь о надгробии нововременного, европейского типа.

Меня интересует надгробие как особый тип текста, а также изоморфизм между надгробием и этим текстом — я попытаюсь показать, что и надгробие, и текст — это дом; именно понятие дома их объединяет.

И в целом меня интересует читабельность кладбища. Исходный пункт — эпоха барокко, 17 век, когда возникает мода на кладбищенские прогулки и на чтение надгробных памятников.

Появляется сравнение кладбища с библиотекой, причем именно кладбище — подлинная библиотека. Кладбище трактуется как источник подлинной мудрости, противостоящей ложной книжной учености. Грифиус называет кладбище «О школа, в которой нам, смертным, преподается высшее искусство! Не пыльные листы, не полные безумия книги открываются здесь... Кто здесь проводит свои часы, выучивает путь к вечности» — «Мысли о кладбище и местах упокоения мертвых» А. Грифиуса (1656); «Я иду туда, где, под землей, на самом деле обучаются мудрости», — заявляет Т. Парнелл, направляясь на кладбище — «Ночные стихи о смерти» Т. Парнелла, (1721).

Барокко переносит на кладбище и принцип остроумия.

ОБ ОСТРОУМИИ ЭПИТАФИЙ

Ныне, в наши дни Музы прославились украшением Надгробий забавными Концептами; при этом в могильный прах вселяется веселый Дух Остроумных речей. <...> Мне же всегда казалась отменно остроумной и великолепной надпись на памятнике Джакомо Тривульцио, прозванного Великолепным. На плите к имени усопшего добавлено всего лишь несколько слов:

¹ Первая публикация: А. Е. Махов. Камень и текст: надгробие как система смыслов // Доклад на конференции «Исследования танатологических практик и верований: представления, места, практики». 6 сентября 2018, Малый зал ИЭА РАН.

Здесь покоится тот, кто никогда не был покоен.
(Эмануэле Тезауро, «Подзорная труба Аристотеля», 1654. Перевод Е. Костюкович).

Тульский пример, с Всехсвятского — «*Спи спокойно, беспокойная*». Кладбищенская топка!

Мода на гуляние переходит в эпоху романтизма — и в Россию, где мы находим даже печатные отчеты о таких прогулках. Один из них любопытен.

«А этот камень, обвалившийся в яму, чьи останки сокрывает?

На передней части высечены слова:

“Здесь покоится тело Раба Божия Андрея, служителя *** жития его было 78 лет и 9 месяцев”.

На правой стороне, слова от имени господина:

“Сей памятник в знак благодарности господина к верному слуге”.

На левой стороне, слова от имени усопшаго:

“Ныне отпускаеши, владыко, раба твоего”.

Вероятно, это сделалось без намерения; но выражения благодарности барина — выставка лет усопшаго и его воззвание ... право, **мне кажется, что одна сторона памятника смеется над другой**».

(Ваганьковское Кладбище (отрывок из письма) // Благонамеренный. 1821. ч. 16, с. 102).

477

Автор заметил, что текст надгробия неоднороден, что его элементы взаимодействуют и создают определенный эффект — в данном случае комический: они смеются друг над другом.

И в самом деле. Мы привыкли вычленять из текста надгробия эпитафию как некий литературно завершенный текст, игнорируя все остальное. Однако на самом деле надгробие — это система текстов, а эпитафия лишь один из них. Эти тексты связаны между собой, как цементом, самим фактом смерти, но они *толкуют* этот факт с разных сторон, с разных точек зрения.

Если на материальном уровне надгробие — это сложение камней, образующих как бы *дом*, то на словесном уровне оно — сложение текстов и их смыслов. Это сложение текстов — тоже *дом*.

Какой принцип лежит в основе этого сложения текстов? Его просто определить, если принять за основу гипотезу, что надгробие — это толкование с разных точек зрения события смерти.

И тогда мы можем применить к надгробию базовый для европейской герменевтики принцип многосмысленного толкования.

Событие имеет несколько смыслов, в классическом виде — четыре.

Littera gesta docet, quid credes allegoria;
moralis, quid agas; quo tendas, anagogia.

Буквальный — рассказывает о событии,

Моральный — объясняет, «что тебе делать»,

Аллегорический — «чему тебе верить»,

Анагогический (ВЕДУЩИЙ ВВЕРХ) — «куда стремиться». Трактует о «небесной родине».

Четыре модуса, четыре смысла — рассказ о реальном событии, нравственная сторона события — здесь пока еще чисто человеческий аспект, религиозная идея здесь еще не проявляется; далее, аллегория — посредством образов учит вере; аналогия — выражает «вещи, причастные высшей славе».

Общий смысл *складывается, строится*, как строится дом, из нескольких смыслов: они поддерживают друг друга, как камни в постройке.

И это не моя метафора, она есть уже у средневековых герменевтов.

У Храбана Мавра (9 в.) — сравнение с домом: исторический, буквальный смысл — своими примерами подвигает читающего к подражанию святости; аллегория, говорящая «тайными образами», — воспитывает веру; тропология (моральный) воспитывает нравственность; аналогия — говорит о *вечных радостях небесной родины*. «В доме нашей души история кладет фундамент, аллегория возводит стены, аналогия кладет крышу, тропология расписывает [дом] орнаментами». Когда священное писание просто рассказывает о событиях, то как бы закладывается фундамент дома, когда аллегория говорит о тайнах веры, возводятся стены, когда аналогия рассуждает о вечных радостях небесной родины, кладется крыша, когда тропология приводит примеры добродетелей, расписываются стены.

Как живет эта система в надгробии?

Вот как устроено надгробие первой жены Державина на Лазаревском кладбище в Петербурге.

Текст состоит из 4 компонентов, которые я рискну разложить по смыслам.

1 — исторический, или буквальный, смысл (*фундамент*). Эмоции еще не включились:

«Здесь погребено тело супруги тайного Советника Сенатора, правящего должность Коммерц-коллегии президента и Кавалера Гавриила Романовича Державина, Екатерины Яковлевны, урожденной Бастидон, начавшей житие свое 1760 ноября 8, сочетавшейся браком 1778 апреля 18, скончавшейся 1794 июля 15 пополудни в 5 часов».

2 — моральный смысл, чисто человеческий (пока не религиозный) на этом уровне появляется другой человек, с его скорбью и горем. «Поставил сие надгробие в память любезной и добродетельной супруги огорченный и благодарный муж».

3 — аллегорический смысл, это и есть поэтическая эпитафия — выражение фигурами, тайными образами:

«Где добродетель? Где краса? Кто мне следы ея приметит?

Увы! Здесь дверь на небеса...

Сокрылась в ней — Да солнце встретит».

4 — аналогический смысл — переход в царство вечной радости, на истинную родину человека, познание этой радости.

«Успокой Господи душу усопшей рабы Твоей».

Это уже — о «небесной родине».

Гробница Бастидон похожа на дом; но и тексты, ее покрывающие, тоже образуют дом, но не каменный, а смысловой.

Композиция, которую мы видим на могиле Державиной-Бастидон, нередко повторяется. Ее можно считать полным, как бы идеальным типом надгробия.

Зарайск:

1а) «Под сим камнем погребено тело Зарайского купеческого сына жены Анны Васильевны Локтевой. Скончалась 27 сент. 1861 г. в 2 ч. ночи...»

1б) «Сей памятник жене и милому Другу от нежного супруга». Человеческий аспект — нежность, дружба. Моральный смысл.

1в) «Мой милый друг прекрасный, моя милая жена, / Я думал долго жить с тобой, / Но жертвою мечты напрасной / Твой век минутой был одной. / О! сердца нежного тревогу / Простите ей. Молитесь Богу, / Услыша звон под вечер дня, / И за нее и за меня».

Появляется — в образах — мысль религиозная.

1г) «Господи, прими дух мой с миром».

Анагогическая часть тяготеет к краткости; аллегорическая, которая предполагает образность, наоборот, часто довольно длинна.

В завершение — затрону частную тему.

Надгробие — это система обращений, весьма сложная. Живой обращается к мертвому; мертвый — к живым; и мертвый, и живой могут обращаться к Богу; живой может обращаться к живому, а мертвый в диалоге не участвует (приведу пример). Все эти обращения с коммуникативной точки зрения фиктивны — в риторике такие обращения называют апострофами.

Типы этих апострофов можно разложить по названным мною смыслам. Обращение живого к мертвому *морально* по своей сути, тут нет религиозного момента, люди нередко продолжают выяснять жизненные отношения.

Из советских надписей, где, вообще-то, система смыслов почти всегда размыта:

«Ушла из жизни в страшных муках,
Ты по вине врачей ушла,
Не оказав во время помощь
Не стало сына и тебя».

Никакой успокоенности! Здесь и в самом деле не может быть последней успокоенности, это еще о земном говорится здесь.

Здесь нередко мотивы нераспутанных при жизни отношений — которые не могут быть завершены. Одна моя знакомая написала на могиле мужа: «Помни о жизни!».

80 г., могила 17-летней девочки:

«Ты ушла из жизни
Не сказав ни слова
Я живу в догадках день и ночь
Только о тебе скорблю родная дочь».

Нет и не может быть завершенности.

Обращение мертвого к живому скорее соответствует *аллегорическому смыслу* — и не потому, что здесь появляется религиозный мотив, а скорее потому, что это и в самом деле некое поучение образами — доминирующая интонация: обращение мертвого к живому, по типу «прохожий, стой!». Поучающая интонация: П. Сумароков.

«Прохожий, ты идешь,
А ляжешь так, как я.
Присядь и отдохни на камне у меня.
Сорви былиночку, подумай о судьбе.
Я дома, ты в гостях. Подумай о себе», —

доживает до советских времен — поучающий тон накладывается на интонацию в духе Маяковского.

«Стой, прохожий,
Почти мой прах.
Я уже дома,
А ты в гостях».
(*Изрина Фаня Исаковна, 1893–1957*)

480

Подчеркнута интонация приказа-наказа: мертвый вправе научить — поучить живого.

«Как хочешь поступай живой,
Что хочешь, говори,
Но на могильный камень мой
Приди и посмотри».
(*М. Л. Авербух-Теслер. 1894–1963*)

А иногда — непонятно, кто к кому обращается!

«Прости меня»
(*Красенькое, Искандеров Азиз Фатулович, 1905–1960*)

«Я все помню»
(*Красенькое, Герасимов Георгий, 1937–1990*)

Иногда обращение к живым предваряется монологом:

«Дни за днями катятся,
Жизнь за все расплатится —
Я устала песни распевать.
Пусть туман колышется,
Только слез — не слышится.
Не мешайте мне спокойно спать!»
(*Артистка Мария Александровна Эмская. Сконч. 4 мая 1925*)

Мертвый подводит итог своей жизни.
Казанское кладбище.

«Я была счастлива»
(Елена Рывина. 13.8. 1910–15.8.1985).

Иногда мертвый нас уверяет, что он совсем и не умер.
Популярная могила на Калитниковском кладбище в Москве:

«Я не роза, не малина,
Не завяну никогда»
(Верочка Кожеурова, 16 лет)

«Стой, прохожий» — чаще это слова мертвого. Но иногда они принадлежат некоему неопределенному, но всеведущему автору, как говорят нарратологи.

Могила вюрцбургского епископа. Мертвый тут лишен голоса. Но некто ведет диалог со зрителем.

STA VIATOR ET VIDE!
[Такой-то]
VERMIS ET NON HOMO IN VITA,
PULVIS ET CINIS IN MORTE, (самоуничжение!)
[имел в земной жизни таких-то отца и мать...]
VIATOR ORA PRO MORTUO:
MISERERE MEI DEUS SECUNDUM MAGNAM
MISERICORDIAM TUAM.

481

Это молитвенное обращение к Богу подводит нас к *анагогической* части — а в ней упование на вечную радость или покой. Моральный тип тяготеет к многословию. — Эта часть надгробия тяготеет к афористичности. Она кратка. Проще всего — найти цитату из Библии (вроде «Придите ко мне все страждущие и обремененные...»; «Ныне отпускаеши...»); но иногда людям удается придумать что-то свое.

Сохраняется потребность в такой завершающей и емкой надписи, которая выводит из земного плана.

«Возвращение на родину»
(Смоленское, Мария Семеновна Бенжис.1909–1999).

В надписях принципиально атеистических анагогика не умирает. Анагогика по-советски:

«Человек, умирая индивидуально соматической смертью, не умирает общественно, переливаясь своим поведением и творчеством в живое окружение, общественность. Он продолжает жить в тех, кто остается в живых, если жил при жизни, а не был мертв. КОЛЛЕКТИВ ЖИВЫХ ВОСКРЕШАЕТ МЕРТВЫХ».

Н. Я. Марр. (подпись — т.е. говорит мертвец!).
(Академик Николай Яковлевич Марр. 7.1.1865–20.12.1934)

FABULA

Статьи А. Е. Махова из книги «Двенадцать зеркал Пушкина»¹

ВСТУПЛЕНИЕ

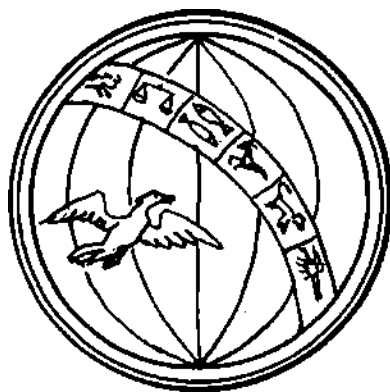
Эта книга не похожа на традиционные работы о «Пушкине и его современниках», где ученые авторы пытаются установить некую «правду» об окружавших Пушкина людях, рискуя своей дотошностью вызвать раздражение поэта:

Все тут, да тут и человек, и свет,
И смерть и жизнь, и правда без покрова.

Мы же попытались ухватить не «правду», но — перефразируя слова Баратынского — именно тот самый окутавший ее «покров». В нашей книге речь идет не о людях в наготе их исторической правды — но о том неуловимом и порой «лживом», что возникает в пространстве между людьми: об отражениях. Человек, отраженный в зеркале другого человека, — вот тема нашей книги. Такое отражение никогда не бывает точным слепком с реальности — оно мерцает, двоится, и к тому же имеет темную глубину — то, что называют зазеркальем.

Пушкин — наше вечное зеркало, на котором гадают вся наша культура и история; гадаем все мы, вновь и вновь вопрошая:

Свет мой, зеркальце! скажи
Да всю правду доложи:



Сфера с небесными знаками
и орел на ней; девиз этой эмблемы:
«Верою и советом» (Fide et consilio).
Из книги «Емблемы и символы»
(СПб., 1811)

¹ Довгий О.Л., Махов А.Е. 12 зеркал Пушкина. М.: Intrada, 1999. Полностью текст книги выложен на сайте Academia. edu: <https://clck.ru/33KvpB> и в библиотеке ImWerden: <https://clck.ru/33Kw5o>.

Я ль на свете всех милее...

«Докладывает» ли Пушкин «правду» — не нам судить; мы лишь пытаемся уловить некоторые лица в его всеобъемлющем зеркале, — те отражения, которые, впрочем, давно уже живут с нами. В самом деле, сколь многие люди из нашего прошлого не мыслятся нами вне слов, сказанных о них Пушкиным! Петр Великий, Державин, Екатерина II, Карамзин, Байрон — для нас все они обитают в зеркале пушкинского слова, как демоны — в магическом круге заклинателя; а сколько людей вообще существуют для нас исключительно как отражение пушкинского зеркала — все лицейские друзья и все враги, все возлюбленные, все жертвы эпиграмм и, конечно, наша единственная русская няня — Арина Родионовна.

А с другой стороны — и Пушкин существует для нас как отражение в бесчисленных зеркалах его современников. Нет, конечно, никакого Пушкина в «двух планах» — но есть Пушкин в огромном множестве планов и ракурсов, часть из которых мы попытались зарисовать.

Жизнь и поэзия во всех этих отражениях перепутаны накрепко и безнадёжно: поэтическое слово могло отозваться в письме, в поступке, — и наоборот. Многие из уловленных нами литературных переключек иному читателю могут показаться обманом слуха — что же, авторы ни на чем не настаивают и предлагают читателю самому в каждом спорном случае выбрать степень вероятности, от «едва ли возможно» до «скорее всего». «Поэт никогда ничего не утверждает — следовательно, никогда и не лжет», — жаль, что Пушкин не знал этого изречения Филипа Сидни: оно бы ему понравилось. И мы, коль скоро пишем о поэзии, не вправе ничего утверждать — а вправе лишь прислушиваться и вглядываться.

Говоря совсем просто — книга рассказывает о том, как воспринимал Пушкин людей и как люди воспринимали Пушкина. Но поскольку Судьба в игры Пушкина со своими современниками вмешивалась более чем настойчиво, мы ввели в нашу книгу еще одного автора, воплощающего всю авторитетность Судьбы, — Астролога. Именно он расположил наших героев по Знакам Зодиака (не дав нам включить в книгу тех, чьи даты рождения неизвестны); именно он написал вступительные главы, дав характеристику двенадцати психологическим типам, окружавшим Пушкина — его Двенадцати Зеркалам; именно он подмечает игру стихий, планет и звезд там, где трезвый историк лишь пожмет плечами. Книга получилась непрестанным диалогом с этим весьма настырным персонажем. Правда, порой и мы не даем ему слова сказать — но чаще он все же ухитряется вставить словечко, а иногда и полностью перехватывает инициативу. Он торжествует, когда торжествует его теория, и смущенно замолкает, когда факты ее рушат. Во всяком случае, нельзя отрицать за нашим Астрологом одно несомненное достоинство — у него всегда найдутся объяснения, когда, казалось бы, уже не может быть никаких объяснений... Дадим же слово Астрологу и в нашем предисловии.

Пушкин проявлял несомненный интерес к астрологии, к тайне «звезд», под которой сам он родился. «Впрочем, судьба наша, кажется, одинакова, и родились мы, видно, под единым созвездием» (А. А. Шишкову,

август – ноябрь 1823):

Мы родились, мой брат названный,
Под одинаковой звездой.

(Дельвигу, 1830)

Под каким созвездием,
Под какой планетой
Ты родился, юноша...

(1825)

Характерно и то, что в материалы к «Истории Петра» он включил высказывания астрологов о Петре. Почему бы тогда и нам не включить в книгу высказывания Астролога о самом Пушкине?

Естественно, Астролог не посягает на полную и исчерпывающую характеристику всех Двенадцати Знаков: каждый из них в тысячу раз сложнее, глубже, многограннее, чем он представлен у него. Пушкинское окружение он рассматривает лишь с точки зрения знака, вокруг которого в данном случае вращаются все остальные: ведь и сама классическая астрология держится на геоцентрической системе вопреки всем Коперникам и Галилеям. В этой книге знаки даны глазами лишь одного из них — Близнецов (к которым принадлежит Пушкин); и представлены они такими, какими их видят Близнецы и как они себя в отношении Близнецов проявляют. Естественно, в этом общении многие стороны знаков вообще оказываются невостребованными и как бы выносятся за скобки — и пусть не обижается читатель, если прочитает что-то нелестное о знаке, к которому сам принадлежит: все, что говорится здесь о том или ином знаке, касается лишь их отношений с Близнецами, лишь того, как они отражаются в зеркале Близнецов. Всем знакам свойственно всех людей в конечном итоге мерить по себе (даже легковесные, не имеющие собственного содержания Близнецы не свободны от этого общего свойства), поэтому все знаки в оценке Близнецов — немножко Близнецы; и в целом это книга о Близнецах, а иными словами — о том, как жить с Пушкиным, как жить с Близнецами.

Пушкин — Близнецы в каждом своем проявлении; и подчас необъяснимая симпатия или антипатия разных людей к нему — это просто своего рода классовое чутье в астрологическом аспекте. Свой или чужой с точки зрения астрологии — характеристики самого глубинного, подсознательного уровня, которые сам человек часто не может себе объяснить; в бредни астрологических теорий верят очень немногие — а противостоять таким необъяснимым симпатиям или антипатиям невозможно. Либо свой, либо чужой, либо нравится, либо нет (именно так, однозначно и примитивно!) — а изменить ничего нельзя, никакие интеллектуальные доводы не помогут. Нельзя полюбить того, кто тебе противен. А это и есть астрологическая несовместимость. Мы все ее прекрасно чувствуем, просто ей нет имени, а потому и ее самой как бы нет. Стесняемся мы ее: слишком она проста для нас, пресыщенных эстетов.

Но система взаимоотношений знаков тем не менее существует. Поэтому несколько слов — об астрологической системе психологической

совместимости знаков.

Знаки 1–1 (в данном случае: Близнецы — Близнецы). Зеркало.

Знаки 1–2 (Близнецы — Рак); 12–1 (Телец — Близнецы) — отношения Безличного Служения.

Знаки 1–3 (Близнецы — Лев); 11–1 (Овен — Близнецы) — отношения братьев и сестер, коллективного сотрудничества, информационного обмена.

Знаки 1–4 (Близнецы — Дева); 10–1 (Рыбы — Близнецы) — отношения детей и родителей; профессиональные отношения.

Знаки 1–5 (Близнецы — Весы); 9–1 (Водолей — Близнецы) — отношения Праздника; Духовного Партнерства.

Знаки 1–6 (Близнецы — Скорпион); 8–1 (Козерог — Близнецы) — отношения Здоровья и Болезни; Смерти.

Знаки 1–7 (Близнецы — Стрелец); 7–1 (Стрелец — Близнецы) — Астрал.

Подробнее обо всех этих взаимосвязях — в начале каждой из глав, посвященных Пушкину и его отношениям с каждым из Двенадцати Знаков.

Астролог пользуется у нас некоторыми терминами, которые не встречаются у других исследователей или встречаются в другом значении.

12-й знак — знак безличного служения. Каждый знак служит знаку, следующему за ним; например, Телец — Близнецам, а Близнецы — Раку.

Знак Смерти — восьмой знак. Заставляет свой первый знак переродиться, изменить свою природу и усвоить чужие качества. Для Близнецов это Козерог; сами же Близнецы знак смерти Скорпиону.

Подсмертный Знак — шестой знак. Тот, кто испытывает на себе влияние Знака Смерти (Близнецы — Подсмертный Знак Козерогу).

Астрал. Седьмой знак (Стрелец для Близнецов). Знак открытых друзей и открытых врагов (положительный и отрицательный астрал); все открыто — никаких полутонов.

Куспид — граница знаков. Люди, родившиеся на границе знаков, отличаются двойственностью.

О некоторых из пушкинских знакомых нельзя с абсолютной точностью сказать, к какому знаку они принадлежат: Солнце входит в каждый из знаков каждый год в разное время, здесь нужна точность до минуты; к тому же нельзя сбрасывать со счетов разницу в старом и новом стилях (все даты рождения даны у нас по новому стилю, поскольку этого требует астрология; прочие даты — по старому). Люди, родившиеся на границе знаков (куспиде), — особая проблема для Астролога.

Наш Астролог порывался обогатить книгу еще двумя главами: «Тринадцатый знак» (о людях, чьи даты рождения неизвестны) и «Пушкин-астролог». Кто знает, вдруг когда-нибудь мы это ему и позволим...

Что касается условных обозначений, то их немного:

* — проблемное знакомство с Пушкиным;

↑ — куспидная граница с последующим знаком;

↓ — куспидная граница с предыдущим знаком.

Не оговоренные курсивы принадлежат авторам цитируемых текстов. Французские тексты даны в переводе, за исключением тех случаев, когда

сам французский текст важен для общего смысла.

Авторы (из коих первый в большей степени отвечает за астрологическую, а второй — за историко-литературную часть книги) приносят глубокую благодарность Государственному Музею Пушкина в Москве, Рукописному отделу Института Русской Литературы (Пушкинского Дома) и Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге, чьи материалы использованы в работе.

Итак — первое из Двенадцати Зеркал...

ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – БЛИЗНЕЦЫ. “СЕБЯ КАК В ЗЕРКАЛЕ Я ВИЖУ”»

БАТЮШКОВ КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ

(29.V.1787 – 19.VII.1855) — поэт, предшественник Пушкина, воспевший до него и эпикурейскую лень, и элегические «ветров шум и моря колыханье»². В зеркале лицейской лирики Батюшков отображен весьма однообразно — «парнасский счастливый ленивец», «радости певец»; «певец Пенатов молодой с венчанной розами главой»³. Сравним эти отражения с тем откровенным и всеобъемлющим отражением собственной личности, которое сам Батюшков оставил в прозе — во фрагменте из записной книжки, названной «Чужое — мое сокровище»: «Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком... Вот некоторые черты его характера и жизни. <...> Сегодня беспечен, ветрен, как дитя; посмотришь завтра — ударился в мысли, в религию и стал мрачнее инока. Лицо у него точно доброе, как сердце, но столь же непостоянное... На биваках был здоров, в покое — умирал! <...> Он вспльчив, как собака, и кроток, как овечка. В нем два человека: один — добр, прост, весел, услужлив, богобоязнен, откровенен до излишества, щедр, трезв, мил; другой человек — ... злой, коварный, завистливый, жадный, иногда корыстолюбивый..., мрачный, угрюмый, прихотливый, недовольный, мстительный, лукавый, сластолюбивый до излишества, непостоянный в любви и честолюбивый во всех родах честолюбия. Этот человек, то есть черный, — прямой урод... Оба человека живут в одном теле. Как это? Не знаю; знаю только, что у нашего чудака профиль дурного человека, а посмотришь в глаза, так найдешь доброго: надобно только смотреть пристально и долго... Он жил в аде, он был на Олимпе... Он благословен, он проклят каким-то гением... Он умеет говорить очень колко; пишет иногда очень остро насчет ближнего. Но тот человек, то есть добрый, любит людей и горестно плачет над эпиграммами черного человека. Белый человек спасает черного слезами перед творцом, слезами живого раскаяния... Дурной человек все портит и всему мешает: он надменнее сатаны, а белый не уступает в доброте ангелу-хранителю... Он — который из них, белый или черный? — он или они оба любят славу... Белый обожает друзей и готов для них в огонь; черный не даст и ногтей об-

² Элегия «Тень друга».

³ «К Батюшкову» (1814); «Батюшкову» (1815); «Тень Фонвизина» (1815).



Батюшков. Автопортрет с палкой. Как и Пушкин, он любил рисовать себя в профиль, но иногда рисовал в фас. А Пушкин себя в фас никогда не рисовал

стричь для дружества, так он любит себя пламенно... Это я!..»

Как много пушкинского сплелось в этом тексте — и личных черт, и тем творчества! Мотив «странности» — мотив «Легенды» («странный был он человек») и «Истории Петра» («Сам он был странный монарх!») — об этом мы подробно говорим в статье о Петре). И «беспечность, ветреность» — «Каков я прежде был, таков и ныне я: беспечный, влюбчивый...» И поэзия дорожной жизни, счастье «по прихоти своей скитаться» — и обратная ей «казнь покоя». И «черный человек» — и «ангел и демон»; колкость эпиграмм — и слезы сострадания к падшему, и тут же слезы раскаяния («И горько жалуюсь, и горько слезы лью»); и жажда славы — «желаю славы я»; и культ дружества — рядом с культом эгоизма («Любите самого себя...»).

И лишь на теме любви Батюшков

отрывается от своего отражения: «В любви... но не кончим изображение, оно и гнусно, и прелестно!»

Полный портрет Блинецов — скажет наш Астролог; но достойно внимания, что столь цельного и сконцентрированного отображения самого себя Пушкин, в отличие от Батюшкова, не создал и не пытался создать (детское стихотворение «Мой портрет», конечно, не в счет). Зеркало, в которое однажды погляделся Батюшков, у Пушкина словно бы разбилось на десятки осколков... Вместо цельного словесного автопортрета — множество (в рисунках) беглых автопортретов, и все — в профиль (страх заглянуть себе в глаза — или самораздвоение на фас и профиль, как у Батюшкова, и нежелание иметь дело с той своей половиной, которая «фас»?).

Зеркало разбилось — или Пушкин сам его сознательно разбил — чтобы избежать того, что случилось с Батюшковым? Может, стоит обогатить портрет Блинецов еще одной чертой — страхом перед собственным отражением во всей его полноте и глубине — таким отражением, которое включает и темное зазеркалье? И не связано ли безумие Батюшкова с этим пристальным, слишком пристальным взглядом в самого себя? Что он там еще увидел, когда резко оборвал текст — «но не кончим изображение»?

Судьба Батюшкова Пушкина, конечно, очень занимала. Но что бы он всерьез о Батюшкове ни пророчил — все получалось невпопад. «Мне пи-

сали, что Батюшков помешался. Быть нельзя; уничтожь это вранье». Писано брату 21 июля 1822, когда признаки безумия Батюшкова были уже несомненны. «Батюшков умирает», — с непонятной авторитетностью пишет Пушкин Вяземскому в марте 1830, и опять промах: Батюшков пережил пророка почти на два десятилетия.

А вот в шутку, нечаянно пророчества получались. «Батюшков прав, что сердится на Плетнева; на его месте я бы с ума сошел от злости» (брату, 4 сентября 1822). Это по поводу неловкой и слабой элегии Плетнева «Б[атюшк]ов из Рима», которую многие приняли за стихи самого Батюшкова. А поступил Батюшков именно так, как ненароком «посоветовал» ему Пушкин: впал в бешенство, которое и было началом его болезни.

Стоило опасаться таких своих шуточек — как, впрочем, и шуточек друзей, например, А. И. Тургенева, который, потолковав в письме Вяземскому о Батюшкове, заявлял: «Теперь к сумасшедшему другого рода», — и переходил к делам Пушкина⁴.

В апреле 1830 Пушкин зачем-то посетит душевнобольного Батюшкова — «Себя как в зеркале я вижу...» «Я хотел его видеть и, с согласия доктора, написал ему предварительно записку; но он кинул ее на пол и сказал, что он никакого Вяземского не знает и никого не знает, потому что он сто лет уже умер...» Нет, это не Пушкин — это Вяземский рассказывает о своем посещении Батюшкова в октябре 1828⁵. А что Батюшков сказал Пушкину — мы не знаем. Во всяком случае, стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...» написано после этого посещения.

ГЛИНКА МИХАИЛ ИВАНОВИЧ

(1.VI.1804 – 15.II.1857) — композитор. Познакомился с Пушкиным еще в 1818–1820 гг., когда Пушкин приходил в Благородный пансион к брату, однокашнику Глинки. Встречи возобновились в 1828 году.

С премьерой «Ивана Сусанина» 27 ноября 1836 (где Пушкин присутствовал) связан любопытный спор. «В музыке не может никакой *новой стихии*; в ней невозможно открыть ничего нового. Все существует. Берите и пользуйтесь», — писал Ф. В. Булгарин⁶. В пушкинском окружении считали иначе: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Ев-



Батюшков.
Рисунок Пушкина. 1818



М.И. Глинка. Портрет
М. Теребенева. 1824

⁴ Вяземскому, 5 августа 1824 // Остафьевский Архив. Т. 3. С. 66.

⁵ Остафьевский Архив. Т. 3. С. 178.

⁶ Северная пчела. 1836, № 291.

ропе — *новая стихия в Искусстве*, и начинается в его истории новый период: *период русской музыки*. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения», — полагал В. Ф. Одоевский⁷.

Так новое или прежнее? Пушкин подводит итог:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

На премьере кресло Пушкина, — вспоминает современник, — «было крайнее у прохода в 11-м ряду... В антрактах все интеллигентное общество из первых рядов подходило к нему с похвалами Глинке»⁸. Наверно, это не случайно.

ГЛИНКА ФЕДОР НИКОЛАЕВИЧ

(19.VI.1786 – 23.II.1880) — член общества «Зеленая лампа», видный деятель умеренного крыла декабристов, поэт, публицист. Знакомство с Пушкиным началось еще в послелицейский период, когда Пушкин примеривал на себя модные тогда декабристские идеи (Близнецам, — скажет Астролог, — надо со всем поиграть, вот и политические взгляды Ф.Н. Глинки не остались без внимания Пушкина — они даже отразились в его стихотворении «Ответ на вызов написать стихи», 1819). Когда Пушкину в апреле 1820 грозила ссылка за антиправительственные стихи, Глинка ходатайствовал перед Милорадовичем об облегчении участи поэта, а в сентябре 1820 дерзко напечатал в «Сыне Отечества» (№ 38) восторженное приветствие ссыльному Пушкину: эроты, грации и музы с «колыбели» решили:

«Расти, резвись — и будь поэт!»
И вырос ты, резвился вволю —

это «резвился вволю» звучит как добродушный намек на юношеские грехи поэта — Пушкин и в самом деле позволял Глинке «говорить прямо на прямо насчет тогдашней его разгульной жизни»⁹; но далее Глинка возвращается к восторженному тону: дубравы, берега, волны — все слушает поэта, и даже

...боязливая луна
За облак дымный хоронилась



Ф.Н. Глинка.
К.П. Бегров. 1821

⁷ Письма к любителю музыки об опере Глинки «Жизнь за царя, или Иван Сусанин» // Северная пчела. 1836, № 280.

⁸ Куликов Н. А. С. Пушкин и П. В. Нащокин // Русская старина. 1881, № 8. С. 614.

⁹ Свидетельство Ф. Н. Глинки // Бартенев, цит. изд. С. 402.

И молча в песнь твою влюбилась...
И под конец — призыв гордо противостоять судьбе:

Судьбы и времени седого
Не бойся, молодой певец!

Пушкин пишет ответное послание:

Когда средь оргий жизни шумной
Меня постигнул остракизм,
Увидел я толпы безумной
Презренный, робкий эгоизм...
...Но голос твой мне был отрадой,
Великодушный гражданин! —

и просит брата сообщить Глинке эти стихи и передать, что он «почтеннейший человек здешнего мира». После ссылки Глинки общение и взаимные уверения в дружбе и любви не прекращаются («Я всегда любил и люблю его от души», — пишет Глинка Вяземскому, прося обнять Пушкина «сладкими объятиями поэзии и дружбы»).

Пушкин часто иронизировал над экзальтированностью поэзии Глинки (в дневнике он с убийственной иронией пишет об «ухарском псалме», где Глинка «заставил Бога говорить языком Дениса Давыдова» и который «уморительно смешон» — 22 декабря 1834), но знал ее очень неплохо. Обладая поразительным умением находить и выхватывать у поэта то, что ему не свойственно, но зато ему, Пушкину, вполне годится («это не твое, тебе не нужно — отдай»), он, возможно, и у этого сочинителя псалмов ухитрился подсмотреть свежую эротическую ситуацию: любовники (впрочем, у Глинки это, конечно, супруги) ложатся в постель в ненастье и бурю (интересно, понимал ли читатель той поры эту «бурную ночь» и в эротическом смысле?), а утром он видит погожий день и солнце — и будит ее:

Ты проснулась — воеет буря!
Хлоя, слышишь резкий свист?
Осень, свод небес нахмуря,
С древ стрясает хрупкий лист...
...И прелестная супруга,
Вняв, что друг ей говорит,
Уклонясь в объятья друга,
Как дитя, беспечно спит! ...
...И тогда, как обновленный
Ясно день уж засветил,
Милую супруг блаженный
Поцелуем разбудил!

(«Грозная ночь»)¹⁰

¹⁰ Соревнователь просвещения и благотворения. 1818. Ч. 3, № 7–9. С. 90.

...Разбудил, конечно, со словами: «Пора, красавица, проснись...»

После смерти Пушкина Глинка написал «Воспоминание о пиитической жизни Пушкина» — длинную поэму в девяти частях, посвященную отцу поэта. Близнецы утешают Близнецов, и утешают очень своеобразно, сказал бы тут наш Астролог. Большинство частей поэмы заканчивается восклицанием:

А рок его подстерегал!

А вот финал поэмы:

Друзья! Он кончил с жизнью битву,
Едва ль о жизни вздохнув,
Сжал руку дружбы... И, уснув,
Каким-то сном отрадно-сладким,
Теперь он там, чтоб снова *быть*:
Былые здесь ему загадки
Там разгадают, может быть!..
...Не плачь, растерзанный отец!
Он лишь сменил существованье:
Не умирая, как *преданье*,
Живут поэты для сердец...

Вот это истинно Близнецовое отношение к смерти! — воскликнет Астролог. — Для них умереть — значит лишь «сменить существованье», а стало быть и плакать об ушедшем из этого мира незачем. Этот мир уже хорошо известен и очень надоел; значит, за покинувшего его надо радоваться и даже можно завидовать ему: там наверняка интереснее, по крайней мере, на первых порах — так что (и тут со мной согласятся любые Близнецы!) слезы родных после смерти близкого человека — это слезы эгоистические, это слезы о себе, покинутых и осиротевших, а вовсе не об ушедшем, которому все они в глубине души завидуют.

ЧААДАЕВ ПЕТР ЯКОВЛЕВИЧ

(7.VI.1794 – 26.IV.1856) — писатель, философ, корнет лейб-гвардии Гусарского полка, расквартированного в Царском Селе, член Союза благоденствия. Познакомился с Пушкиным в лицейскую пору.

«Он был человек мягкосердечный, многозначитанный, отменно любезный, но в то же время необычайно суетный. Neureux à force de vanité [счастлив благодаря тщеславию], говорил про него тот же Пушкин, любивший его до конца, но в зрелых годах гораздо менее уважавший, нежели по выходе своем из Лицея», — говорит о Чаадаеве Бартенев¹¹.

«Проникнутый тщеславием», — весьма похоже сказано в эпитафии к «Онегину» о его герое, «втором Чаадаеве»; но не будем забывать: слиш-

¹¹ Бартенев П. И. Комментарий к письму А. С. Пушкина // Русский Архив. 1884, № 4. С. 459. В работе «Пушкин в Южной России» Бартенев те же слова Пушкина относит к М. Ф. Орлову (см. ниже статью о М. Орлове).

ком прямые, намеренные сближения у Пушкина часто обманчивы — они скорее уводят от истины, чем приводят к ней. И потому вместо всем известного поверхностного сходства (ногти, галстуки и прочее) отметим важное объемное отличие: Онегин несчастен, Чаадаев — «счастлив», пусть благодаря своему «тщеславию», однако и «тщеславие» это не следует понимать плоско. «Тщеславие» Чаадаева лишь на поверхности выражено его смешным «дендизмом», а в глубине имеет религиозную природу и совпадает с гордым сознанием своего Божественного предназначения: «Будем повторять беспрестанно: как можем мы быть несчастными? Разве мы не сотворены по образу Божьему?»¹².

Их письма полны мечтаний о разговорах, встречах, совместной деятельности, даже совместной жизни, — и сожалений о том, что все это почему-то не происходит. «Любимая моя надежда была с ним путешествовать», — пишет Пушкин о Чаадаеве (Вяземскому, 5 апреля 1823). «Очень жаль, мой друг, — вторит ему Чаадаев восемь лет спустя (17 июня 1831), — что нам не удалось соединить наши жизненные пути. Я продолжаю думать, что мы должны были идти рука об руку». «Пишите мне по-русски, — по-французски (!) советовал Чаадаев Пушкину 17 июня 1831 из Москвы. — ...Я уверен, что у нас найдется тысяча вещей, чтобы рассказать друг другу».

«Друг мой, я буду говорить с вами на языке Европы, он мне привычнее нашего, и мы продолжим беседы, начавшиеся в Царском Селе и так часто с тех пор прерывавшиеся», — уверяет друга Пушкин (6 июля 1831).

Поговорим, попутешествуем — а что же на самом деле? «Мой милый, я заходил к тебе, но ты спал; стоило ли будить тебя из-за такой безделицы»¹³. «Безделица» — шестилетняя ссылка, в которую отправлялся Пушкин...

«Видел Чаадаева в театре, он звал меня с собою повсюду, но я дремал» (жене, 22 сентября 1832). «Чаадаева видел всего раз» (жене, 11 мая 1836).

А как же — поговорить? «Вы сказали, что хотите побеседовать; поговорим же. Но предупреждаю вас: я не весел; а вы — вы раздражительны. И притом, о чем нам говорить? У меня лишь одна мысль, и вы знаете



Вверху: Чаадаев, портрет неизв. художника; внизу: рис. Пушкина, 1821

¹² Отрывки и разные мысли, № 75 // Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. Т. 1. М.: Наука, 1991. С. 464 (тексты Чаадаева даны в переводе Д. И. Шаховского с отдельными уточнениями авторов).

¹³ Бартенев П. И. О Пушкине. М., 1992. С. 137.

это...» (Чаадаев — Пушкину, 18 сентября 1831).

«Одна мысль» — это напоминает о галерее пушкинских «однодумов»: Германн, Барон, Бедный Рыцарь; из пушкинского же реального окружения такой страстной преданностью единственной неподвижной идее отличался, пожалуй, лишь Н. Тургенев. В этом ряду «однодумов» Чаадаев занимал особенное место, ибо «одномыслие» само по себе он возвел в систему. Все мысли нужно соединить в одну, поскольку в мире есть одна единственная мысль; «истина едина: царство Божие, небо на земле... — все это не что иное, как... соединения всех мыслей человечества в единой мысли» (Философическое письмо VIII). Человек должен отречься от себя, от своего «я», проникнуться «чувством долга и подчинения» (письмо III) и влиться в великую связь времен (и мыслей), ведущих к единственной великой Мысли — нравственному закону. «Одна идея, пронизывающая всю вашу жизнь, должна всегда стоять перед вами» (письмо II). Нет мыслей — есть одна Мысль; как нет людей, нет разрозненных «я» — есть один Вечный Человек (Чаадаев обожал цитировать рассуждение Паскаля о том, что вся последовательность людей во времени есть лишь один человек, пребывающий вечно).

Наверное, живой сосуд столь великой мысли мог бы, по ироническому замечанию А. Тургенева, «менее ухаживать за собою, а более за другими, не повязывать пять галстуков в утро, менее даже и холить свои ногти и зубы» (Пушкину, 15 июля 1831); но эти противоречия Чаадаева нисколько не смущали («Я противоречу себе? — Что ж, значит, я противоречу себе» — принцип Близицева. — *Астролог*).

А теперь, зная «мысль» Чаадаева, представим себе, на основе подлинных текстов, их с Пушкиным серьезную, о самом «последнем», беседу, — ту беседу, которой оба так вождели.

Пушкин: «Ты царь: живи один. Дорогою свободной иди...» — но Чаадаев уже перебивает: «Все назначение человека состоит в разрушении своего отдельного существования и в замене его существованием социальным, или безличным»¹⁴.

Тут Пушкин что-то бормочет, слышно только «самостоянье человека...», «залог величия его...»¹⁵.

Чаадаев (внушительно): «Надо понять, что человек, предоставленный самому себе, шел всегда лишь к бесконечному упадку»¹⁶.

Пушкин (отчаянно): «Никому отчета не давать, себе лишь самому служить и угождать... Вот счастье! вот права...»

После этих опрометчивых слов Пушкин поспешно убегает; Чаадаев кричит вслед: «Прочь себялюбие, прочь эгоизм! Они-то и убивают счастье! Жить для других значит жить для себя!»¹⁷, — но Пушкин уже далеко.

Нет, никак не получается представить более длинный разговор...

Трудно Пушкину подолгу беседовать с «однодумами», зато отображать их неподвижную мысль в своем изменчивом поэтическом зерка-

¹⁴ Письмо VII.

¹⁵ Из зачеркнутого четверостишия 1830.

¹⁶ Письмо VI.

¹⁷ Отрывки и разные мысли, № 32 // *Чаадаев П. Я.* Полн. собр. соч. Т. 1. М.: Наука, 1991. С. 453.

ле — его любимое занятие.

В июне 1830 в Москве Пушкин читает первое философическое письмо; осень того же года он проводит в Болдине. Чаадаев в строгой французской прозе учиняет разгром русской истории, с которым Пушкин никогда не соглашался как историк и мыслитель; но, здесь, в первые дни болдинского заточения, Пушкин словно бы заново вглядывается в чаадаевский текст — и видит в его зеркале новую, совсем не историческую картину.

«Окиньте взором... всю занятую нами землю, и вы не найдете ни одного приковывающего к себе воспоминания, ни одного почтенного памятника, который бы властно говорил вам о прошедших временах, который рисовал бы их (французский текст — *qui vous les retrace* — тут, возможно, уже наводит Пушкина на образ «следа», *trase*. — *Авт.*) живо и картинно. Мы живем лишь в самом ограниченном настоящем, без прошлого и без будущего, посреди плоского покоя (или тихой равнины? — в оригинале: *au milieu d'un calme plat*. — *Авт.*)»

Равнина, где нет ни вежи, ни следа...

Страшно, страшно поневоле

Средь неведомых равнин!

Образ «следа» — вернее, его отсутствия, — развивается далее: «Первые наши годы, протекшие в неподвижной дикости, не оставили никакого следа в нашем уме...»; «...те неизгладимые следы, которые отлагаются в умах последовательным развитием мысли... не бороздят наших сознаний. ...мы подвигаемся вперед, но по кривой линии, т. е. по такой линии, которая не ведет к цели».

Нет следа, по которому двигаться; и кривизна вместо прямой.

Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

«В природе человека теряться, когда он не находит способа связаться с тем, что было до него и что будет после него; он тогда теряет всякую твердость, всякую уверенность... он чувствует себя заблудившимся в мире».

Пушкин словно переводит на поэтический язык чаадаевскую картину блуждания, кружения заблудившегося народа по собственной истории — и, быть может, отчасти ее пародирует. Чаадаев ведь ни слова не говорит о причинах исторической трагедии России — но ведь черт, «автор всемирного зла» всегда под рукой и за все в ответе, так что есть на кого свалить (как поклонник католицизма с его развитой демонологией Чаадаев не мог не оценить такой поворот).

«Ах, как хотелось бы мне пробудить одновременно все силы вашей поэтической личности!» — пишет Чаадаев Пушкину 18 сентября 1831, не ведая, что давно их пробудил: «Бесы» уже год как были написаны.

Осенью 1830 Пушкин, вероятно, знал уже и седьмое письмо с крити-

кой античной культуры; 6 июля 1831 он сообщает Чаадаеву, что «перечел» всю его рукопись: «все, что вы говорите... о древнем искусстве... изумительно по силе, истинности или красноречию».

Что же говорит Чаадаев «о древнем искусстве»? «Рассматривают сохранившиеся от того времени памятники, не понимая их значения... не подозревая всего нечистого, что при этом рождается в сердце, всего лживого, что возникает в уме... Можно бы сказать, что мы плотью своей воспринимаем эти мраморные и бронзовые тела. И, заметьте, вся красота, все совершенство этих изваяний происходит только от совершенного безмыслия, которое в них запечатлено; как только там проявится малейший проблеск разума, тотчас исчезает очаровывающий нас идеал (idéal)... Вы, может быть, меня спросите, был ли я сам всегда чужд этих обольщений искусства? Нет... пока я с ними даже и не был знаком, какой-то неведомый инстинкт заставлял меня предчувствовать исходящие от них сладостные наслаждения... я следовал общему примеру и еще усерднее, чем другие, курил фимиам на алтаре идолов (idoles)... Правда, в глубине этого восхищения всегда таилось что-то горькое, подобное угрызению совести...»¹⁸

... Два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик молодой —
Был гневен, полон гордости ужасной
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

Пред ними сам себя и забывал;
В груди младое сердце билось — холод
Бежал по мне и кудри подымал.

Безвестных наслаждений темный голод
Меня терзал. Уныние и лень
Меня сковали — тщетно был я молод.

Средь отроков я молча целый день
Бродил угрюмый — все кумиры сада
На душу мне свою бросали тень.

Лживость и сомнительность античного «идеала» (отметим словесные совпадения: «идеал», «идол»), увиденного глазами молодого христианина; предчувствия плотских наслаждений, в которых признается Чаадаев

¹⁸ См.: Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 720.

(у Пушкина — «безвестных наслаждений темный голод...»), а в глубине — темное чувство, похожее на «угрызения совести» («все кумиры сада / На душу мне свою бросали тень») — да Пушкин словно рисует на Чаадаева дружеский шарж, изображая его в облике молодого благочестивого христианина! Кстати, есть тут еще одно тонкое совпадение: Чаадаев пишет, что очарование античных статуй исчезает, «как только там проявится малейший проблеск разума», — и пушкинский юноша от «мраморных циркулей и лир» (проблески разума!) тянется все-таки к двум таким «идолам», в которых как раз есть что угодно, кроме разума...

Кстати, о разуме. Когда вышло в 1836 (в журнале «Телескоп») первое философическое письмо, вызвавшее негодование властей, пошел слух, «что государь Николай Павлович, встретив Пушкина, сказал ему: “А каков приятель-то твой Чаадаев? Что он наделал! Ведь просто с ума спятил!”», Пушкин полушутя отвечал, что действительно Чаадаев зачитался иностранных книг и в голове у него что-то неладно. В Москве говорили, что этот разговор с Пушкиным подал государю мысль подвергнуть сочинителя “Философических писем” медицинскому осмотру и надзору»¹⁹. Если это так — то Пушкин оказал другу ту неоценимую услугу, которую он пытался, но не смог оказать Кюхельбекеру.

А Чаадаев до конца жизни показывал своим посетителям «пятно» над диваном в том месте, где «прислонял голову» Пушкин²⁰, и, поглаживая свой голый череп, вновь и вновь доказывал, что «голова у него устроена так, что повреждение ума невозможно»²¹.

**ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – РАК.
“ТРЕЗВЫЙ АРИСТАРХ МОИХ БАХИЧЕСКИХ
ПОСЛАНИЙ”»**

НИКОЛАЙ I

(Николай Павлович) (6.VII.1796 – 2.III.1855) — великий князь, с 14 декабря 1825 император. Пушкин мог видеть будущего царя еще в годы учения в Лицее: в 1818 он рисует портрет Николая Павловича на странице своей рукописи. Юношеский рисунок — как залог всех будущих слож-



Аполлон из Ораниенбаумского парка — один из «Дельфийских идолов», вызывающих отвращение Чаадаева

¹⁹ *Бартенев П. И.*, цит. изд. С. 287.

²⁰ См.: *Чаадаев П. Я.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 720.

²¹ *Бартенев // Бартенев П. И.* Комментарий к письму А. С. Пушкина // Русский Архив. 1884, № 4. С. 459.



Слева: Николай I.
К. Брюллов, 1830-е гг.;
справа: рис. Пушкина,
1818–1819

ных отношений.

«Император никогда не любил словесности и никогда не покровительствовал ей», — так подытожил сложные отношения Николая с русской литературой И.В. Киреевский в 1855²². А Пушкин это понял уже в 1833, когда обнаружил, что император немного пугает Полевого и Погодина: «Он литератор не твердый, хоть молодец и славный царь» (Погодину, 5 марта 1833).

Наверно, его предшественник на троне был в литературе по сильнее — и не потому ли старался держать Пушкина от себя подальше? Историк-искусствовед М. Д. Беляев заметил, что отношение двух императоров-братьев к родоначальнику подведомственной им литературы было основано на противоположных жестах: центробежном и центростремительном: один «гнал», другой «приближал».

«В то время как Александр гнал его как можно дальше от себя и тем самым дал поэту возможность... обогатить свое воображение более широкими горизонтами, Николай упорно держал его под своим “милостивым” зорким глазом...»²³.

В самом деле: вспомним, как перепугался Александр, когда узнал, что в столицу въезжает некий Пушкин (слава Богу — оказалось, что не тот, а младший — Лев...) Николай точно так же пугался, когда Пушкин куда-то вдруг уезжал.

«Мой Пушкин» — Александр так никогда бы не сказал; а Николай — сказал; именно он, за век до Цветаевой, придумал эту тему школьного

²² В письме к Вяземскому, 6 декабря 1855. Цит. по: В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 137.

²³ Беляев М. Д. Наталья Николаевна Пушкина в портретах и отзывах современников. СПб., 1993. С. 96.

сочинения. «Ну, теперь ты не прежний Пушкин, а мой Пушкин»²⁴; «Выходя из кабинета вместе с Пушкиным, государь сказал, ласково указывая на него своим приближенным: “Теперь он мой!”»²⁵.

«Мой Пушкин» — личное цензорство, камер-юнкерство, редкие материальные вспомоществования, посмертная уплата долгов, пенсия вдове... — «Царь взял меня в службу... он дал мне жалованье, открыл мне архивы, с тем, чтобы я рылся там и ничего не делал. Это очень мило с его стороны, не правда ли?» (Плетневу, 22 июля 1831).

«Мой Пушкин». «А я твой — “пиши и пиши, я буду твоим цензором”»²⁶. Рыцарственный император словно играет с формулой «я твой — ты мой» — древней средневековой формулой обручения и побратимства.

Были и другие игры: как известно, «император Николай был очень живого и веселого нрава, а в тесном кругу даже и шаловлив» (М. А. Корф)²⁷. Вспомним, как радовался другой игрун — Бенкендорф — духу веселья и шаловливости, воцарившемуся при дворе вместе с Николаем! Почему бы не вовлечь в эти игры и очаровательную супругу поэта, и его самого?

Однако Пушкин этим забавам не слишком обрадовался — и лишь на смертном одре подхватил царскую словесную игру, прося Жуковского передать царю следующие слова: «мне жаль умереть; был бы весь его» (письмо Жуковского С. Л. Пушкину). «Ты мой — я твой». Были ли эти слова поэта лишь саркастической пародией на благонамеренность, как предполагал Вересаев, — мы никогда не узнаем.

ПОДОЛИНСКИЙ АНДРЕЙ ИВАНОВИЧ

(13.VII.1806 – 16.I.1886) — поэт, по мнению иных современников, первый наследник Пушкина «по звучности и стройности стиха и по богатству воображения»²⁸. Впервые встретился с Пушкиным на почтовой станции Чернигов 4 апреля 1824. Пушкин заговорил с юношей, одетым в мундир Благородного пансиона. Молодой человек принял незнакомца за полового — уж очень непредставителен был его внешний вид: желтые нанковые шаровары, цветная измятая русская рубаха, подвязанная вытертым черным шейным платком, растрепанные курчавые волосы. Чопорный Рак был в некотором замешательстве, когда «половой» заговорил с ним и осведомился об его фамилии. «Я — Пушкин. Брат мой Лев был в вашем пансионе».

И мгновенно все меняется. Рак с радостью предлагает Пушкину свою



Подолинский. Гравюра
И. И. Матюшина

²⁴ П. И. Бартенев со слов В. Ф. Вяземской.

²⁵ *Пятковский А. П.* Пушкин в кремлевском дворце // *Русская Старина*. Т. 27. С. 674.

²⁶ Н. И. Лорер со слов Л. С. Пушкина // *Записки декабриста Н. И. Лорера*. М., 1931. С. 200.

²⁷ *Корф М. А.* Из записок // *Русская Старина*. 1899. Т. 99. С. 8.

²⁸ *Кони Ф. А.* Рецензия на «Смерть Пери» // *Северная Пчела*. 1837, 6 июля. С. 592.

печать для запечатывания записки к генералу Ермолову и в совпадении инициалов на печати (А. П.) видит счастливое для себя предзнаменование.

Позднее, при возобновлении знакомства в 1827, Пушкин «имел любезность наказать мне много лестного», вспоминал Подолинский²⁹. На самом же деле Пушкин находил стихи молодого соперника (и, как выяснится позднее, «наследника») слишком гладкими, слишком правильными; «ни капли творчества, а много искусства» (Плетневу, апрель 1831).

А другим нравилось — и космическая борьба добра и зла, рая и ада в поэме «Див и Пери», и мелодраматические страсти в поэмах «Борский» и «Нищий» — да и изложено все гладко, доступно и понятно; и вот уже С. Раич призывает молодых поэтов «учиться поэтическому языку у г. Подолинского»³⁰, им восторгается Н. Полевой, — а Пушкин только иронизирует: «Полевой от имени человечества благодарил Подолинского за “Дива и Пери”, теперь не худо бы от имени вселенной побранить его за “Борского”»³¹.

Защищая Пушкина, тонко поиздевается над Подолинским Дельвиг: в рецензии на «Нищего» по поводу героя поэмы, сталкивающего соперника со скалы, он заметит, что тот «исполняет на деле ревнивое мечтание Алека, прекрасно высказанное Пушкиным:

...Я в волны моря, не бледнея,
И беззащитного б толкнул...
...И долго мне его паденья
Смешон и сладок был бы гул...»³²

Как верно подметил Дельвиг! Сколько было желающих договорить то, что Пушкин недосказал, дорисовать жирными мазками намеченные им дразнящие силуэты; о чем же, черт побери, журчал фонтан Бахчисарая? — вот и Подолинский среди этих переводчиков-истолкователей, рядом с А. Муравьевым, Туманским и множеством других, совсем безвестных поэтов. Обидится Подолинский на эту шутку — порвет с Дельвигом...

А Пушкина воспоем — правда, уже после его смерти (после смерти и восхищаться сподручнее и безопаснее. — *Астролог*): в «Переезде через Яйлу на южном берегу Тавриды» (1837) и еще позже, в 1855 году, в стихотворении «Во время войны (памяти Пушкина и Жуковского)»:

Поэтов, мне родных, прославленные тени!
Вошел великий день для ваших песнопений,
А вы безмолвны, вы под сенью гробовой!..

«Безмолвный гроб» — как это не по-пушкински; ведь в гробу-то как раз восторг и живет — и глас нам издает...

ПОЛЕВОЙ НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ

(3.VII.1796 – 6.III.1846) — писатель, журналист, критик, издатель журнала «Московский телеграф» (1825–1834). Свой журнал Полевой

²⁹ Русский Архив. 1872, вып. 3–4, стлб. 863.

³⁰ Галагея. 1829, № 10. С. 217.

³¹ Литературное наследство. Т. 16–18. С. 703.

³² Первая публ.: Литературная газета. 1830, № 19.

понимал как «зеркало, в котором отражается весь мир нравственный, политический и физический»³³, и в этом его зеркале на самом деле много чего отразилось — ведь, как писал о себе Полевой без ложной скромности, «немногие из Русских литераторов, говоря вообще, писали столь много, и в столь многообразных родах, как я. Едва ли какой-нибудь современный предмет, сколько-нибудь волновавший умы и сердца моих современников, не обращал на себя моего внимания, как критика и журналиста»³⁴.

Полевой страстно любил Пушкина (с которым познакомился в октябре 1826) и не менее страстно любил романтизм. «Он признавал поэта только Шекспира (которого называл даже своим старым другом), Байрона, кн. Вяземского, Пушкина и иже с ними...», — вспоминал о нем М. А. Дмитриев³⁵. Станный, однако, результат вышел из столкновения этих двух пристрастий. Ведь поэт Полевой понимал романтически, даром что сам был из купеческого сословия: «Только... вне мира обыкновенного царство Поэзии истинной»³⁶; а поэты, соответственно, «странные скитальцы на земле, бездомные и сирые»³⁷, поскольку «время наше во многом идет наперекор Поэзии»³⁸.

Пушкин же не хотел выглядеть таким «странным скитальцем» на земле. «Тревожный, беспокойный, снедаемый внутренним огнем, поэт никогда не уживется с людьми, не помирится с условиями жизни их!» — утверждал заочно Полевой³⁹; а Пушкин «уживался», и даже «мирился с условиями» — ездил в свет, играл в карты, смел не умирать от несчастной любви, в отличие от героев романтических повестей Полевого, — а потому не только получал от Полевого выговоры за унижающие Поэта поступки (например, за визит к Юсупову — преклонение перед знатью, недостойное поэта!), но и за всю жизнь свою получил двойку: «Не теперь говорить о жизни Пушкина, непрерывной ошибке, смеси неба с землею...», — писал Полевой через две недели после смерти поэта⁴⁰. Да чего же церемониться — все ведь уже сказал: ошибка, да еще к тому же «беспрерывная», — такой неуд Пушкин, пожалуй, ни от кого



Н.А. Полевой. Рисунок В. Тропинина, 1841. (Не тот ли на нем халат, в котором Полевого, по его завещанию, похоронили?)

³³ Московский Телеграф. 1825. Ч. 1, № 1. С. 7.

³⁴ Полевой Н. А. Очерки русской литературы. Ч. 1, 1839, СПб. С. VIII.

³⁵ Главы из воспоминаний моей жизни // Рукописный Отдел РГБ. ф. 178, № 2. Л. 224.

³⁶ Шекспирова комедия «Сон в летнюю ночь» // Московский Телеграф. 1833. Ч. 53, № 19. С. 377.

³⁷ Полевой Н. А. Очерки русской литературы. Ч. 1. СПб., 1839. С. 213.

³⁸ Рецензия на стихотворения В. Теплякова // Московский Телеграф. 1832, ч. 44, № 5. С. 109.

³⁹ Полевой Н. А. Очерки русской литературы. Ч. 1. СПб. 1839. С. 38.

⁴⁰ Там же. С. 216.

не получал. Вот где — в самом что ни на есть восторженном романтизме! — зародилась мрачная теория «Пушкина в двух планах».

Во всем Полевой хотел видеть «идею» (его любимое слово) — и не какую-нибудь, но непрерывно проводимую (иначе, как мы уже видели, — «непрерывная ошибка!»): «только непрерывным преследованием главной идеи в жизни народа история его делается понятна», — писал Полевой-историк⁴¹. Все это, конечно, относится и к поэзии, где тоже нужно «непрерывно преследовать идею». Он очень радовался, когда находил у Пушкина «идею»: «Возьмем в пример пьесы Пушкина: Демон, Ангел и демон и Моцарт и Сальери. В каждой из них заключены идеи глубоко философические»⁴². И ужасно огорчался, когда обнаруживал «бедность идеи» («Как мог Пушкин не понять поэзии той идеи, что История не смеет утвердительно назвать Бориса убийцею? <...> Вместо того, чтобы из жребия Годунова извлечь ужасную борьбу Человека с Судьбою — мы видим только приготовления его к казни...»⁴³); или — о ужас! — полное ее отсутствие. «Спрашиваем: какая общая мысль остается в душе после Онегина? Никакой»⁴⁴. «Это фарсы, затянутые в корсете простоты, без всякого милосердия» (о «Повестях Белкина»⁴⁵).

И вот уже Полевой оплакивает кончину Пушкина — задолго до Лермонтова, задолго до физической смерти поэта: «Это не прежний, задумчивый и грозный, сильный и пламенный выразитель дум и мечтаний своих ровесников: это нарядный, блестящий и умный светский человек, обладающий необыкновенным даром стихотворения»⁴⁶.

А «умный светский человек» — лишь посмеивается над «идеальным» зеркалом Полевого с его сомнительными отражениями. «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 возьмется идеализировать это лицо по самому последнему фасону» (И. И. Дмитриеву, 26 апреля 1835).

Было и еще одно отражение Пушкина — в разделе пародий, который у Полевого назывался характерно — «Литературное Зеркало»; Пушкин фигурировал тут под именами Бессмыслов, Обезьянин и узнавался по когтям. Вот один из опусов «Обезьянина»:

Эпиграмма

(На голос: Мое собрание насекомых)

На ниве бедной и бесплодной
 Российской прозы и стихов
 Я, сын поэзии холодной,
 Вам набрал травков и цветов;

⁴¹ История русского народа. Т. 6. М. 1833. С. 14–15.

⁴² Московский Телеграф. 1832. Ч. 46, № 15. С. 428.

⁴³ Полевой Н. А. Очерки русской литературы. Ч. 1. СПб., 1839. С. 189, 195.

⁴⁴ Московский Телеграф. 1833. Ч. 50, № 6. С. 239.

⁴⁵ Московский Телеграф. 1831. Ч. 42, № 22. С. 256.

⁴⁶ Московский Телеграф. 1832. Ч. 43, № 4. С. 570.

В тиски хохочущей сатиры
 Я их когтями положил
 И резким звуком смелой лиры
 Их описал и иссушил.
 Вот *Чайльд-Гарольдия* смешная;
 Вот *Дон-Жуанья* моя;
 Вот *Дидеротия* блажная;
 Вот *русской белены* семья;
Пирей Ливонии удалой,
 И *финский* наш *чертополох*,
 И *мак* Германии завялой,
 И *древних эллинов* горох.
 Все, все рядом в моих листочках
 Разложено, положено,
 И эпиграммы в легких строчках
 На смех других обречено!

«Когтями положил в тиски»; «Описал и иссушил»; «Все, все рядом в моих листочках»; нет, — скажет наш Астролог, — тут скорее не пушкинские когти, но Раковые клешни!

**ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – ЛЕВ.
 “А ТЫ ГЛУБОК, ИГРИВ И РАЗЕН”»**

ГРЕЧ НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ

(14.VIII.1787 – 24.I.1867) — писатель, журналист, редактор «Сына отечества», соиздатель «Северной пчелы». Неискушенный читатель не чувствует разницы между «грачами-разбойниками» — Гречем и Булгариным, а Пушкин чувствовал. Греч, образованный, корректный, испытывал отвращение к выходкам «польского пса». Хотя Греч «и был одним из издателей “Северной пчелы”, но держал себя поодаль от ее литературных дразгов», — свидетельствует В. Ф. Одоевский⁴⁷. Позднее Греч и вовсе порвал с Булгариным. Не вдруг, не сразу — ну и что? Просто Лев, — скажет наш Астролог, — великодушен, гуманен, долго не может решиться нанести удар, — вот и обвиняют часто великодушного и доброго Льва в беспринципности. «Он скоро убедился в моей неприкосновенности к шуткам Булгарина и, как казалось, старался сблизиться со мною», — вспоминал о Пушкине сам Греч⁴⁸.

Ничто, быть может, не показывает так ярко различие человеческого отношения Булгарина и Греча к Пушкину, как их реакция на бесцеремонную пушкинскую остроту во время обеда у издателя Смирдина в 1832: Пушкин кричит цензору В. Н. Семенову, сидевшему между Гречем и Булгариным: «Ты, брат Семенов, сегодня словно Христос на горе Голгофе» (намек на распятых рядом с Христом разбойников); Греч «хо-

⁴⁷ «О нападениях петербургских журналов на русского поэта Пушкина» // *Одоевский В. Ф.* О литературе и искусстве. М., 1982. С. 54.

⁴⁸ *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. СПб., 1886. С. 456–457.

хотал... больше всех», Булгарин же «пришел в бешенство» (воспоминание самого Греча). Греч умел простить Пушкину подобные выходы — а в вопросах творчества умел, ставя Пушкина рядом с Крыловым, понять пушкинскую Близнецовую изменчивость: «Пушкин, Протей в словесности, своенравный, прихотливый, как сама поэзия...».⁴⁹

Пушкин общался с Гречем, посещал его «четверги», в 1832 предлагал ему стать соиздателем газеты «Дневник» (Греч, однако, не решился расстаться с Булгариным). Они понимали друг друга — умели обмениваться намеками и шутками: «Ваша “Капитанская дочка” чудо как хороша! Только зачем это вы, батюшка, дворовую девку свели в этой повести с губернатором... Ведь книгу-то наши дочери будут читать!» — упрекает Греч Пушкина, улыбаясь, — и тот, поняв намек на давнюю и смешную уже критику «Руслана и Людмилы» («мать дочери велит на эту сказку плюнуть»), — намек, конечно же, Пушкину приятный, — отвечает с ответной улыбкой: «Давайте, давайте им читать!»⁵⁰

Астролог находит тут и пример, как Близнецы подхватывают Львиные остроты. «Я думаю, что Греч дурно пишет, — замечает Д.Н. Блудов, — но в разговоре у него иногда вырываются остроумные ответы или забавные замечания. Прочтя одно послание Жуковского, в коем наш милый поэт изливает всю душу свою с восторгом пламенной и бескорыстной страсти, он сказал: “Мне кажется, что В[асилий] А[ндреевич] не только смертельно, а мертвецки влюблен”». И вот в 1824 красное словцо Льва всплывает в памяти Близнецов:

Дни любви посвящены,
Ночью царствуют стаканы.
Мы же — то смертельно пьяны,
То мертвецки влюблены.

Из письма к А. Н. Вульффу, 1824⁵¹

ЗАГОСКИН МИХАИЛ НИКОЛАЕВИЧ

(25.VII.1789 – 4.VII.1852) — писатель, автор исторических романов, драматург. В 1817 в издававшемся Загоскиным журнале «Северный на-

⁴⁹ «Обозрение русской литературы в 1833 году» // Греч Н.И. Сочинения. Ч. 5. СПб., 1838. С. 199–200.

⁵⁰ М.И. Семевский со слов А.А. Краевского // Русская Старина. 1880. Т. 29. С. 220.

⁵¹ Переключка замечена М.И. Гиллельсоном (Гиллельсон М.И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 48).



Вверху: Греч. Автолитография Е. Эстеррейха;
внизу: рис. Пушкина,
1829

блюдатель» опубликовано пять стихотворений Пушкина. Познакомились в Москве, возможно, в салоне З. А. Волконской, по возвращении Пушкина из ссылки.

Консерватор Загоскин — «даровитый и благодушный литературный Фамусов» (А. Григорьев)⁵², уже в сравнительно юные годы успевший вывести в своих комедиях унылую вереницу мудрых процветающих помещиков-староверов (конечно, со значимыми фамилиями: Мирославский, Стародубов), разоренных в пух и прах поклонников модных западных идей, а также романтических воспевателей «мрачных небес и светлой луны... скрежета зубов, визга, гуда, гула, писка» (Снегин в «Вечеринке ученых», 1817); Загоскин, утверждавший устами издаваемого им «Северного наблюдателя», что время освобождения крестьян «еще не приспело»⁵³, — этот Загоскин не вызывал особой симпатии в пушкинском кругу: «В Загоскине точно есть дарование, но зато как он и глуп, уж это, воля ваша, не Василью Львовичу чета», — писал Пушкину Вяземский (24 августа 1831).

Однако Пушкин, словно не замечая скучных воззрений Загоскина, берет на себя роль его литературного заступника, причем лейтмотивы этого заступничества — «легкость», «живость», «веселость», присущие, по Пушкину, писаниям Загоскина, — никак не сочетаются с мрачно-тяжеловесными убеждениями «истиннорусского» (по определению О. Сомова) романиста (впрочем, на убеждения Загоскина Пушкин, похоже, не обращал никакого внимания). «Романы А. Vigny хуже романов Загоскина» (М. П. Погодину, сентябрь 1832); «Ты бранишь “Милославского”, я его похвалил. Где гроза, тут и милость. Конечно, в нем много недостает, но многое и есть: живость, веселость, чего Булгарину и во сне не приснится» (Вяземскому, конец января 1830). Даже в романе Загоскина «Рославлев» с его «проповедью пользы исправников и кнута»⁵⁴, — романе, который Пушкин начинает переписывать по-своему с невероятной быстротой («Рославлев» вышел в конце мая 1831, а в первых числах июня написана первая глава пушкинского незаконченного романа) и, возможно, не без намерения побесить простодушного автора оригинала (см., например, у Пушкина: «К несчастью, заступники отечества были немного простоваты...»), — Пушкин находит все те же достоинства: «разговоры, хотя и ложные, живы» (Вяземскому, 3 сентября 1831). Пушкинский «другой Рославлев»



Вверху: Загоскин, неизв. художник, 1830-е гг.;
внизу: рис. Пушкина, 1829

⁵² Цит. по: *Ашевский С.* Белинский в оценке его современников. СПб., 1911. С. 118.

⁵³ 1817, № 1. С. 11.

⁵⁴ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 2. М.-Л., 1961. С. 143.

остался недописанным — как, впрочем, остался вовсе ненаписанным «другой Юрий Милославский» — бессмертное в своем роде создание Хлестакова: знаменательно, что оба романа Загоскина породили странных двойников.

И в отрицательной оценке загоскинской комедии «Недовольные» — пасквиле на друзей Пушкина, М. Ф. Орлова и П. Я. Чаадаева, — все же, как ни странно, проскальзывает одобрительное и очень значимое для Пушкина слово: «скучная, тяжелая пьеса, писанная довольно легкими стихами».

Понимая, как далек от него Загоскин-человек, Пушкин все же словно бы чувствует, что разделяет с ним некую общую стихию: стихию легкости.

ОДОЕВСКИЙ ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ

(11.VIII.1804 – 11.III.1869) — князь; писатель, журналист, литературный и музыкальный критик. В его диалог с Пушкиным, начавшийся задолго до личного знакомства в 1827–1828, сразу вылились два столь характерных для отношения Близицево и Льва мотива: музыки и демонизма. В 1824, в III части альманаха «Мнемозина», издаваемого Одоевским и Кюхельбекером, напечатан «Демон» (под заголовком «Мой демон»), и тут же — «Татарская песня» — из «Бахчисарайского фонтана» с музыкой Одоевского (через 7 лет Пушкин одобрит первую напечатанную повесть Одоевского — и она будет музыкальной: «Последний квартет Бетховена»⁵⁵). А в следующей части «Мнемозины» Одоевский разовеет один из мотивов — напечатает статью «Новый демон», в которой, не выискивая аллегорий и прототипов, скажет о пушкинском стихотворении острожно, словно боясь упростить и умертвить его тайну (а уж чувство таинственного — подлинная стихия Одоевского, счастливо разделяемая им с Пушкиным): «С каким сумрачным наслаждением читал я произведение, где поэт России так живо олицетворил те непонятные чувствования, которые холодят нашу душу посреди восторгов самых пламенных. Глубоко проникнул он в сокровищницу сердца человеческого»⁵⁶.

Холод «непонятных чувствований» — и пламя «восторгов». Снова и снова сходятся «лед и пла-



Одоевский. Портрет работы А. Покровского. 1844

⁵⁵ Напечатана в «Северных Цветах на 1831 г.». Из отзыва Пушкина: «едва когда-либо читал... на русском языке статью столь замечательную и по мысли и по слогу» (письмо А. И. Кошелева Одоевскому, 26 февраля 1831, цит. по: *Измайлов Н. В. Пушкин и В. Ф. Одоевский // Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина.* Л., 1976. С. 305).

⁵⁶ Мнемозина. Кн. IV, 1825. С. 35.

мень» — но кто, как не пламенный романтик Одоевский, так понимал холодно-воздушную, ускользающе-безличную стихию Близнецов? В его бумагах сохранилась удивительная запись: «Была минута, когда Шекспир был Макбетом, Гете — Мефистофелем, Пушкин — Пугачевым, Гоголь — Тарасом Бульбою... чтобы сделать живыми своих героев, поэты должны были отыскивать их чувства, их мысли, даже их движения в самих себе»⁵⁷.

Пушкин — это Пугачев... Многие говорили о пушкинском протеизме, но возвыситься в его понимании до столь великолепного парадокса смог, пожалуй, один лишь Кюхельбекер, когда написал, вопреки всякому здравому смыслу: «Поэт в своей 8-й главе похож сам на Татьяну»⁵⁸.

Самые праздничные слова о Пушкине были сказаны Одоевским — и сказаны на века; мы повторяем их, забыв, кто был их автором: «Солнце русской поэзии» (знаменитый некролог⁵⁹), «Пушкин, эта радость России, наша народная слава» (в статье «О нападениях петербургских журналов на русского поэта Пушкина», написанной при жизни Пушкина, в 1836, но не напечатанной тогда, потому что, как замечает сам Одоевский, «в то время ее негде было напечатать»). И вместе с тем Пушкин был открыт Одоевскому не одной этой праздничной стороной, но и такими глубинами и противоречиями, которые из современников никто, кроме него, не видел: гений всепроникающий, способный сотворить реальность из самого темного мифа, — «Пушкин (в “Борисе Годунове”) разгадал характер русского летописца, хотя... самые летописцы еще какой-то миф в историческом отношении...» («Русские ночи», Эпилог), — в своих бесконечных воплощениях и вариациях ускользает уже и от самого себя, а это становилось творческой драмой, которую Пушкин от Одоевского не скрыл: «Пушкин был постоянно под гнетом своих поэтических сомнений; “та моя беда, — говорил он мне однажды, — что каждый стих у меня *троится*”»⁶⁰.

И вот Пушкин дает Одоевскому урок безличности и ускользания — а тот всеми силами старается урок усвоить: «Форма — дело второстепенное; она изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластическим — вот и все...» (письмо Краевскому, 1844)⁶¹.

В последний год жизни Пушкина Одоевский рядом как необходимейший помощник по «Современнику», вносящий в журнальное дело струю основательности и серьезности. Одоевский много писал в журнал, нес «типиграфические хлопоты», за кои Пушкин его благодарил (в письме к жене, 11 мая 1836); однажды поэт признался: «Без Вас пропал “Современник”» (Пушкин Одоевскому, май – июнь 1836). Одоевский добродушно прощал Пушкину, когда тот отклонял кое-что из его прозы, явно пред-

⁵⁷ Цит. по: Сахаров В. И. Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979. С. 225.

⁵⁸ Кюхельбекер В. К. Путешествие, дневник, статьи. Л., 1979. С. 99.

⁵⁹ Литературные прибавления к Русскому Инвалиду, 1837, № 5.

⁶⁰ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 373.

⁶¹ Цит. по: Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 235.

почитая светскую повесть «Княжна Зизи» фантастической «Сильфиде» (Одоевскому, май – июнь 1836) и даже позволяя себе понасмешничать над гофманоподобными литературными опытами Одоевского в его собственном доме («Его мысль, к несчастью, бесполо», — обронил как бы незначай пианист В.Ф. Ленц на вечере у Одоевского в ноябре 1833, и Пушкин неожиданно показал весь ряд своих прекрасных зубов — «такова была его манера улыбаться»). Пушкин довольно резко отклонит фрагмент драматической поэмы Одоевского «Сегелиель» («я не очень им доволен», — Одоевскому, апрель 1836) — истории демона, сохранившего склонность к добру и принявшего вид чиновника. Пушкину претило туманное многословие фантастической прозы Одоевского, и уж, конечно, человеколюбивый падший ангел Сегелиель так не похож на пушкинских бесов, которые вряд ли «сохранили склонность к добру»... По поводу жалоб Одоевского, как трудно писать фантастические сказки, Пушкин, рассмеявшись, сказал: «Да если оно так трудно, зачем же он их пишет? Кто его принуждает? Фантастические сказки только тогда и хороши, когда писать их не трудно»⁶². Высмеял Одоевского — а заодно и поддержал миф о легкости творчества; и это при том, что самому Одоевскому не раз жаловался на тяжесть творческого труда!

А Одоевский, при всем своем пиетете к Пушкину, не скрыл своего недовольства хаотическими и беспечными Близнецами, когда предъявил Пушкину фактически ультиматум, вежливый и жесткий, по которому Одоевский и Краевский должны были стать «полными хозяевами» «в ученой части» журнала, а Пушкин обязывался бы «в каждый № поместить хотя одну свою статью стихотворную и прозаическую» (август – сентябрь 1836).

После смерти Пушкина Одоевский, неустанный литературный экспериментатор, ставит странные опыты над пушкинскими темами: например, в диалогии «Саламандра» соединяет отзвуки «Арапа Петра Великого», «Пиковой дамы» и «Медного всадника», когда рисует картины петербургского наводнения, изображает Якко — финна, который был послан Петром на учебу в Европу, но в конце концов, в погоне за золотом, стал алхимиком. Чисто музыкальный подход — попытка найти новые звучания, соединив разрозненные пушкинские ноты, — и ведь все ноты демонические: арап, «черный диавол», бесовской разгул невских волн, и что уж говорить о Германне? Музыка и демонизм «таинственного» — словно бы распалась их связь со смертью Пушкина, и Одоевский вновь и вновь пытается эту связь восстановить.

ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – ДЕВА.

“Я ГОВОРИЛ СЕБЕ: СТРАШИСЯ ДЕВЫ МИЛОЙ...”»

ВОЕЙКОВ АЛЕКСАНДР ФЕДОРОВИЧ

(10.IX.1778 или 1779 – 28.VI.1839) — поэт, критик, журналист, издатель многочисленных журналов, член «Арзамаса» (под прозвищем «Две огромные руки»). «Это был страстный эгоист, с громадным самомнением,

⁶² Соллогуб В. А. Пережитые дни // Русский Мир. 1874, № 117.

поддержанным случайным успехом... Он был чуток к новым литературным веяниям, не проникаясь ими, не понимая их и не признавая того, что было в них шагом к новой жизни: его “Дом сумасшедших” — сатира без исхода в будущее... Он хотел быть чем-то, но это не давалось и раздражало; чуткость обращалась в чередование гиперболических восхвалений, деланных восторгов и пасквилей; среди всего этого его самосознание торжествовало дешевую победу; отсутствию твердых убеждений, кроме культа своей личности, отвечала неразборчивость средств и легкие переходы от грязного поступка к раскаянию. Его боялись и признавали его вкус...» Такой портрет Воейкова нарисовал А. Н. Веселовский⁶³. Пушкин познакомился с этим человеком в послелицейский период в Петербурге.



А. Ф. Воейков

С замыслом «Руслана и Людмилы» связано послание Воейкова к Жуковскому, в котором автор описывает свой идеал сказочной поэмы в «русском вкусе». Педантичной Деве будущая поэма рисуется высокоупорядоченной и расчерченной по строгому плану:

Состязайся ж с исполинами,
 С увенчанными поэтами;
 Соверши двенадцать подвигов:
 Напиши четыре части дня,
 Напиши четыре времени,
 Напиши поэму славную,
 В русском вкусе повесть древнюю...
 ...Мы имели славных витязей,
 Святослава со Добрынею;
 А Владимир — русско солнышко...
 ...Петр — Самсон, раздравший челюсть льва,
 Великан между великими...

Мечтания Девы о нумерологически стройной сказочной поэме, Жуковским так и не сочиненной, запомнились Пушкину; уже после создания «Руслана...», в 1821, он писал Дельвигу: «Напиши поэму славную, только не четыре части дня и не четыре времени» (23 марта). В своей же сказочной поэме Пушкин все советы Воейкова выворачивает наизнанку: пишет поэму прихотливую, малоупорядоченную, а вместо настойчиво рекомендуемого «великана» и вовсе выводит «карлу». Не удивительно, что Воейков обрушился на поэму с обстоятельнейшей критикой («Сын отечества», 1820, № 34–37), в ходе которой выяснилось, что сочинение Пушкина не укладывается в известные Воейкову критерии, а потому и остался без толкового ответа главный вопрос критика: «Поэма “Руслан и Людмила” не эпическая,

⁶³ *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 144–145.

не описательная и не дидактическая. Какая же она?»⁶⁴. Бесчисленные «погрешности» Пушкина приводят Воейкова в столь свойственное ему шутовское расположение духа: «“Могильный голос...” — не голос ли это какого-нибудь неизвестного нам музыкального орудия?.. “Немой мрак...” — смело до непонятности, и если допустить сие выражение, то можно будет напечатать: говорящий мрак, болтающий мрак, болтун мрак...» Все в поэме Пушкина — неправильно и невозможно, доказывает автор, гордящийся своей правильностью; между тем его критика вызывает возмущение именно в том литературном кругу, к которому Воейков так бы хотел принадлежать: «Таковыми замечаниями не подвинешь нашей литературы», — пишет А.И. Тургенев Вяземскому; в результате критик сам попал в неловкое положение — впрочем, не в первый и не в последний раз (правильность, которой так гордится Дева, не всегда умиляет окружающих. — *Астролог*).

Пушкин относился к Воейкову без всякого уважения, не упускал случая отплатить своему «другу»; например, в письме к брату из Кишинева он предлагает издавать «Revue des bévues» («обозрение промахов» — *Авт.*), куда «мы поместили бы выписки из критик Воейкова» (1–10 января 1823). «Кто такой этот В., который хвалит мое целомудрие, укоряет меня в бесстыдстве, говорит мне: *красней*, несчастный? (что, между прочим, очень неучтиво), говорит, что характеры моей поэмы писаны мрачными красками этого нежного чувствительного Корреджио и смелою кистию Орловского, который кисти в руки не берет и рисует только почтовые тройки да киргизских лошадей» (Гнедичу, 4 декабря 1820, по поводу разбора «Руслана...»); «читая рецензии Воейкова... мне казалось, что подслушиваю у калитки литературные толки приятельниц Варюшки и Буянова» (Вяземскому, 6 февраля 1823).

А Воейков не оставляет попыток уместить Пушкина в рамках строгих пиитических правил — его отзыв (положительный) о «Бахчисарайском фонтане» напоминает тщательно и аккуратно заполненную анкету: «*План* не хитрый, не многосложный, но искусно развернутый; *ход* легкий, *связь* естественная, *занимательность* час от часу возрастает; *характеры* привязывают, *положения* трогают»⁶⁵. Далее — вновь настойчивый совет Пушкину изобразить какого-нибудь великана русской истории: Владимира, Иоанна или Ермака. Иронический ответ Пушкина на эти благие советы мы, похоже, слышим в «Воображаемом разговоре с Александром I» (написан как раз в конце 1824); в этом варианте судьбы Пушкин после горячего спора с царем оказывается в Сибири, где, видимо, остужает себе голову холодноватой пиитикой *à la* Воейков и пишет «поэму «Ермак» или «Кочум», разными размерами с рифмами».

Напиши поэму славную...

Постепенно отзывы Воейкова о Пушкине становятся почти панегирическими, и Пушкин, при всем скептическом отношении к нему, не прерывает литературных и личных отношений: «Так как Воейков ведет себя

⁶⁴ Сын Отечества. 1820, № 34. С. 13.

⁶⁵ Новости литературы. 1824, № 12. С. 177.

хорошо, то думаю прислать и ему стихов — то ли дело не красть, не ругаться по-матерну, не перепечатывать, писем не перехватывать и проч. — люди не осудят, а я скажу спасибо» (брату, 27 марта 1825). «Булгарин хуже Воейкова» (брату, 1 апреля 1824), и Пушкин никогда не отказывался от союза с Воейковым против Булгарина и Полевого. Когда Воейков переставал занудствовать и отдавался родной юмористической стихии — в знаменитом «Доме сумасшедших», «Пересмешнике» или «Хамелеонистике» (сатирических разделах журналов Воейкова «Славянин» и «Литературные прибавления к Русскому Инвалиду»), — то вызывал порой и одобрение Пушкина: «Жаль, что ты не разобрал Устрялова по формуле, изобретенной Воейковым для Полевого», — писал Пушкин Вяземскому (декабрь 1836), имея в виду «Хамелеонистику», где ядовито-комический эффект возникал из умелого сопоставления цитат.

К бестактным выходкам Воейкова Пушкин относился терпимо: когда тот, без позволения Пушкина, напечатал в «Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду» (1831, № 79) пушкинское восторженное письмо о «Вечерах...» Гоголя и тем самым толкнул поэта, против его желания, в гущу полемики, — Пушкин махнул рукой: «мое дело сторона» (А. А. Орлову, 24 ноября 1831 и 9 января 1832).

Смерть Пушкина огорчила Воейкова, в «Доме сумасшедших» Воейков осудил убийцу поэта, а в письме к А. Я. Стороженко от 4 февраля 1837 писал сокрушенно, хотя и играя по привычке словами: «Причину ссоры между творцом “Онегина” и творцом пакостей была, как говорят, ревность». И тут же: «На днях мы схоронили великана русской поэзии».

Так и не удалось Воейкову убедить Пушкина написать о «великане» — и он дарит эту сказочную роль самому Пушкину.

↓ ДМИТРИЕВ ИВАН ИВАНОВИЧ

(21.IX.1760 – 15.X.1837) — поэт, баснописец.

Пушкин видел Дмитриева еще в детстве, в доме своих родителей. Именно Дмитриев, в бытность свою министром юстиции, подтвердил сам факт существования Пушкина: выдал Сергею Львовичу свидетельство, что «недоросль Александр Пушкин есть действительно законный сын служащего в Комиссариантском штате 7-го класса С. Л. Пушкина». В первом же опубликованном произведении Пушкина — «К другу стихотворцу» — Дмитриев оказывается в ряду абсолютных авторитетов:

... Дмитриев, Державин, Ломоносов,
Певцы бессмертные, и честь, и слава россов...



Дмитриев.
Литография
Мошарского
с оригинала
Калашникова.
1830-е гг.

Ломоносов и Державин вполне по праву изъяты Пушкиным из литературных споров, поставлены вне всякой критики: первый давно умер, второй — признанный патриарх; но Дмитриев, казалось бы, автор пока еще весьма далекий от такой канонизации; и тем не менее Пушкин имен-

Аллегорическая статуя «Юность» (А. Гарсиа, Италия, 1722). Эту деву с мартышкой — гостью из осмнадцатого столетия — Пушкин и Дмитриев могли лицезреть, гуляя по Летнему Саду



но его — и даже не Карамзина! — включает в свой краткий перечень «бессмертных»: поистине, Материнский знак — и мать, конечно же, должна быть любящей и нежной:

Ванюша Лафонтен!
Ты здесь — и Дмитриев нежный
Твой вымысел любя,
Нашел приют надежный
С Крыловым близ тебя...

(«Городок»)

Почему бы, в самом деле, не быть Дмитриеву, так трогательно воспевшему муки «сизого голубочка», «нежным»; почему бы не довериться ему, не искать именно у него теплой поддержки, защиты, покровительства? Он и в самом деле порой ведет себя как любящий родственник: в 1818 участвует «всем сердцем... в его [Пушкина] болезни» и «по заочности любит, как прекрасный цветок поэзии, который долго не побледнеет»⁶⁶.

Каково же было неприятное изумление Пушкина, когда «нежный» Дмитриев обошелся с ним, как с напроказившим мальчишкой: пустил гулять несколько язвительно-уничтожительных отзывов о «Руслане...» — и ведь каких обидных отзывов! Сравнил с «Энеидою» Осипова⁶⁷, которого Пушкин так не любил, называл «холодным, однообразным» (в письме А. А. Бестужеву, 13 июня 1823); Воейкову сказал: «Я тут не вижу ни мыслей, ни чувств: вижу одну чувственность» — и это якобы частное мнение, изображающее Пушкина похотливым юнцом, Воейков торжествующе предал тиснению⁶⁸. И наконец, в письме Вяземскому пожалел, что Пушкин «не поставил в эпитафию известный стих с легкою переменою: *La mère en défendra la lecture à sa fille*»⁶⁹. Без этой предосторожности поэма его с четвертой страницы выпадет из рук доброй матери» (письмо Вяземскому, 20 октября 1820)⁷⁰.

⁶⁶ Письма Дмитриева к А. И. Тургеневу // Русский Архив. 1867, № 7. С. 1091, 1094–1095.

⁶⁷ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. М.-Л., 1956. С. 354.

⁶⁸ Приведено Воейковым в ответе Перовскому, подписанном «М. К.-в»: «Сын отечества», 1820, № 43.

⁶⁹ «Мать запретит ее чтение своей дочери» (франц.). Цитата из комедии Пирона «Метромания»; у Пирона не «запретит», а наоборот: «предпишет».

⁷⁰ Письма И. И. Дмитриева к кн. П. А. Вяземскому. СПб., 1898. С. 25.

«Мать запретит...» — «Мать дочери велит на эту сказку плюнуть...» Дева-мать отнеслась весьма сурово к своему своевольному дитяти, и Пушкин долго помнил обиду: сохраняя все внешние признаки пиетета (подарил Дмитриеву, словно назло его мнению, экземпляр «Руслана...»), не упустил случая поиздеваться над дряхлеющим поэтом вместе с Языковым в Тригорском, сочинив цикл «нравоучительных четверостиший» — пародий на наивные морализирующие «Апологи» Дмитриева. Самая жестокая из этих пародий называется «Мартышка»:

Мартышка с юных лет прыжки свои любя,
И дряхлая еще сквозь обручи скакала;
Что ж вышло из того? — лишь ноги изломала.
Поэт! на старости побереги себя!

Образ «обезьяны» у Пушкина ассоциируется с самыми смешными и постыдными сторонами минувшего осьмнадцатого столетия, которому безвозвратно принадлежит и устаревший Дмитриев: «Чем меньше любим мы женщину, тем вернее можем овладеть ею. Однако эта забава достойна старой обезьяны XVIII столетия» (брату, осень 1822). Уж не отплатил ли Пушкин «мартышкой» за то давнее обвинение в «чувственности вместо чувства»? Впрочем, дело, конечно, не только в этом: вообще — «что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова...» (Вяземскому, 8 марта 1824).

Отплатил сполна за обиду — и успокоился: в 1830-е гг. завязалась переписка между Пушкиным и Дмитриевым, полная взаимных реверансов, выражений восхищения и тонкой, но взаимно хорошо понимаемой иронии по поводу литературных оппонентов: «Ваши “Годунов”, “Моцарт и Салиери” доказывают нам, что вы не только Поэт-Протей, но и сердцеведец, и живописец, и музыкант» (Дмитриев — Пушкину, 1 февраля 1832); «Переживите наше поколение, как мощные и стройные стихи ваши переживут щедущие нынешние произведения»; «Переживите молодых наших словесников, как ваши стихи переживут молодую нашу словесность» (Пушкин — Дмитриеву, 14 февраля 1832; 14 июня 1836).

Дмитриев — и «молодая наша словесность», обреченная тлену; где же видит себя Пушкин? Он, так плохо этой «молодой словесностью» понимаемый, теперь скорее с Дмитриевым, с «бессмертными» — по ту сторону «современности» и времени, которое в конце концов стерло все лишнее и оставило лишь память о ласке — почти материнской — «нежного Дмитрева».

И Дмитрев не был наш хулитель;
И быта русского хранитель,
Скрижаль оставя, нам внимал
И Музу робкую ласкал...

(Пропущенные строфы 8 главы «Онегина»)

НЕЛЕДИНСКИЙ-МЕЛЕЦКИЙ ЮРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
(17.IX.1752 – 25.II.1829) — князь; поэт, автор известных сентиментальных романсов («Выду я на реченьку», «Ох! тошно мне» и др.),

статс-секретарь при Павле I. Неоднократно посещал Царскосельский лицей. В 1816 ему заказали стихотворение на бракосочетание принца Вильгельма Оранского (будущего голландского короля) с великой княгиней Анной Павловной — сестрой Александра I; поэт, чувствуя, что не справляется с заданием, едет по совету Карамзина в Лицей к юному Пушкину — и через час или два увозит от него готовые стихи о подвиге принца, раненного при Ватерлоо.

Не удивительно, что у стихотворца осталось от этой встречи ощущение необыкновенной легкости, которую он, чуть позднее, узнал и в «Руслане...». «Спросите в книжных лавках и, буде продают, то купите себе поэму “Руслан и Людмила” молодого Пушкина, — рекламировал Нелединский-Мелецкий своего спасителя в письме к А.П. Оболенскому. — Ручаюсь, что это чтение вас позабавит. Легкость удивительная, мастерская»⁷¹.

У Пушкина же об этом сотрудничестве с Девой остается воспоминание совсем не легкое: золотые часы — подарок императрицы, по лицейскому преданию, разбил о каблук; каялся в черновых строках послания Шишкову (1816):

Простите мне мой страшный грех, поэты,
Я написал придворные куплеты,
Кадилом дерзостным я счастию кадил.

Впрочем, эти строки вычеркнул, а упоминание в том же послании Нелединского-Мелецкого в весьма почетном ряду оставил: «Тибулл, Мелецкий и Парни». Позднее упомянул Мелецкого в совсем ином, не таком возвышенном контексте: в двусмысленной эпиграмме 1829 года на какого-то рубака, по совместительству сочинителя:

Счастлив ты в прелестных дурах,
В службе, в каргах и в пирах;
Ты St.-Priest в карикатурах,
Ты Нелединский в стихах!

А в серьезнейшем и глубоком стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» использовал редкую архаическую строфику, которую применил Нелединский-Мелецкий в переводе оды Тома «На время» (1813).

Одним словом: ясно своего отношения в старому пииту не выразил, в последовательности замечен не был.



Нелединский-Мелецкий. Гравюра А. Тайхеля

⁷¹ Летопись жизни и творчества Пушкина. 1799–1826. Л., 1991. С. 231–232.

УВАРОВ СЕРГЕЙ СЕМЕНОВИЧ

(26.VIII.1786 – 16.IX.1855) — с 1818 президент Академии наук, с марта 1833 управляющий Министерством народного просвещения, с апреля 1834 министр, председатель Главного управления цензуры. (Блистательная карьера для Девы! И какая неуклонность: в юности увидел во сне, что стал министром просвещения, — и добился этого! — *Астролог*). Однако титул графа получил лишь в 1846 и к старинной аристократии не принадлежал. Пушкин же принадлежал — но не имел уваровских государственных чинов и карьеры не сделал. Не удивительно, что отношения Уварова с Пушкиным постоянно вертятся вокруг темы чина, статуса, места в иерархии.



Уваров. Портрет работы
О. Кипренского, 1816

Один из основателей «Арзамаса», автор ряда сочинений, среди коих выделяется любопытным названием французское «Письмо о преимуществе умереть молодым» (этим преимуществом сам Уваров не воспользовался), поклонник Жуковского, остроумно сравнивший его однажды с Байроном: «В стихах Байрона находил я некоторое сходство с вами, но он одушевлен гением зла, а вы гением добра»⁷² (Пушкин словно вторит Уварову, когда в разговоре со Сперанским, переданном в дневнике, сравнивает его и Аракчеева с гениями добра и зла, стоящими у входа в историю), — таково одно отражение Уварова в истории русской культуры. Другое его отражение — совсем иного свойства: «Представляя из себя знатного барина, — пишет о нем историк С. М. Соловьев, — Уваров не имел в себе ничего истинно-аристократического; напротив, это был слуга, получивший порядочные манеры в доме порядочного барина Александра I, но оставшийся в сердце слугою... Люди порядочные, к нему близкие, с горем признавались, что не было такой низости, которой бы он был не в состоянии сделать».

Пушкина Уваров имел возможность наблюдать в продолжение всего творческого пути; он даже присутствовал на знаменитом экзамене 8 января 1815 года. Но к сближению с Пушкиным Уваров начинает стремиться в начале 1830-х гг., когда у него зарождается мечта (словно он увидел еще один сон!) направить перо Пушкина, заставить его издавать благонамеренную газету под бдительным оком министерства народного просвещения⁷³. Тогда-то он и начинает восхищаться «прекрасными, истинно народными стихами» Пушкина, переводит на французский стихотворение Пушкина «Клеветникам России» — правда, в весьма вольной манере:

⁷² Письмо Жуковскому, 20 дек. 1814 // Русский Архив. 1871, № 2. С. 163–164.

⁷³ Об этом см.: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 177–179.

в частности, появилась у него отсутствующая у Пушкина кровожадная мысль, что «для торжества одного из народов нужно, чтобы погиб другой». Как справедливо пишет П. Е. Щеголев, «Пушкин мог быть только неприятно поражен теми результатами, к которым привело Уварова логическое развитие мыслей, прокламированных в оде «Клеветникам России»⁷⁴. Уваров прислал Пушкину свой перевод — и Пушкин ответил ему со свойственной Близнецам искренностью: «Стихи мои послужили Вам простою темою для развития гениальной фантазии. Мне остается от сердца Вас благодарить за внимание, мне оказанное, и за силу и полноту мыслей, великодушно мне присвоенных Вами» (Пушкин Уварову, 21 октября 1831).

А от издания газеты под крылом Уварова Пушкин уклонился — и получил разрешение через другое министерство (внутренних дел). Правда, и там газеты не издал — но приобрел верного пожизненного врага в лице Уварова, который стал говорить, «что Пушкин никогда не сможет издать хорошую газету из-за недостатка характера, настоячивости, прилежания» (дневник Н. А. Муханова, 7 июля 1832)⁷⁵. Впрочем, здесь он оказался прав...

Пушкин об Уварове: «Могущественное лицо *из числа моих друзей*» (письмо к Н. Б. Голицыну, 10 ноября 1836).

Врагов имеет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, Боже!
Уж эти мне друзья, друзья!

Истинных «друзей» Уварова в эти годы следовало искать уже не рядом с Жуковским и Пушкиным, но в совсем иной компании: «Ужасное известие о связи Уварова с Сенковским, Булгариным и проч., и об союзных действиях, — записывает в дневнике Погодин. — Вот вам и блюститель просвещения! Он же и жандарм»⁷⁶.

И все же — «друзья»... Когда Уваров в 1833 пригласил поэта посетить вместе с ним Московский университет, этот «дружеский» жест был вызван тонким расчетом: «отблеск пушкинской славы падал при этом и на него»⁷⁷. А вот попытки Пушкина использовать в интересах друзей «дружескую связь» с Уваровым успеха не имели: когда он пытается помочь вдове А. А. Шишкова издать его перевод трагедии Гёте «Эгмонд», ходатайство кончается ничем.

В глубине души Уваров, естественно, никогда не любил Пушкина; вечный «слуга», «холоп» в душе (несмотря на успехи по службе и чины), он уже в 1830 оскорбительно отозвался о пристрастии Пушкина к своей родословной: «Что он хвалится своим происхождением от негра Аннибала, которого продали в Кронштадте [Петру Великому] за бутыл-

⁷⁴ Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. Л., 1931. С. 356.

⁷⁵ Цит. по: Пушкин, Письма. Т. 3. Academia 1935. С. 494.

⁷⁶ Погодин М. П. Дневник, 16–17 апреля 1836 // Рукописный Отдел РГБ, Фонд Погодина, 231/1, к. 32, е. х. 1. Л. 134 об.

⁷⁷ Абрамович С. Л. Пушкин в 1833 году. М., 1994. С. 151.

ку рома!»⁷⁸. И Булгарин, — тот же Булгарин, который некогда в доносе на «Арзамас» именно Уварова (вкуче с Николаем Тургеневым) обвинил в либеральном растлении «лицейских студентов»⁷⁹! — делает за Уварова грязную работу: пишет по этому его наущению пасквиль. «Уваров большой подлец. Он кричит о моей книге [«Истории Пугачева»] как о возмутительном сочинении» (дневник, февраль 1835). Это уже открытый вызов Пушкину — и он его принимает; но у Блинецов свое оружие.

Ты угасал, богач молодой!
Ты слышал плач друзей печальных,
Уж смерть являлась за тобой.
В дверях сеней твоих хрустальных...
А между тем наследник твой,
Как ворон, к мертвечине падкий,
Бледнел и трясся над тобой,
Знобим стяжанья лихорадкой.
Уже скупой его сургуч
Пятнал замки твоей конторы,
И мнил загресть он злата горы
В пыли бумажных куч.
Он мнил: «Теперь уж у вельмож
Не стану нянчить ребятишек;
Я сам вельможа буду тож;
В подвалах, благо, есть излишек.
Теперь мне честность — трын-трава!
Жену обсчитывать не буду
И воровать уже забуду
Казенные дрова!»

«Наследник», дрова ворующий, — Уваров. И сила пушкинского удара увеличивалась от того, что общественное мнение с поэтом, в общем-то, было солидарно. «Набросил на все тень, навел страх и ужас на умы и сердца — истребил мысль и чувство», — эти негодующие слова об Уварове принадлежат не Пушкину или Вяземскому, но... «другу» Булгарину!⁸⁰ Об Уварове ходило немало анекдотов, которые оставалось лишь облечь в строки эпиграммы. Будучи чиновником Министерства финансов, Уваров, заискивая перед министром, «ласкал детей его и до того часто ходил к ним в детскую и осведомлялся о здоровье, что его считали как будто за лекаря и дети показывали ему язык»; деталь с дровами, которые Уваров заимствовал из Академии Наук, якобы подсказал Пушкину Вигель; наконец, и нетерпение Уварова в ходе болезни Шереметева забавляло не одного Пушкина: «Когда Шереметев умирал, Уваров в Государственном совете жаловался на лихорадку. “Ах! — заметил ему вслух

⁷⁸ Греч Н. И. Записки о моей жизни. СПб., 1886. С. 456–457.

⁷⁹ Модзалевский Б. Л. Пушкин под тайным надзором. Л., 1925. С. 52.

⁸⁰ Цит. по: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 191.

граф Литга, — это лихорадка нетерпения”. Это было известно в высшем обществе»⁸¹. А потешавший всех рассказ о том, как радостный Уваров явился печатывать дом мнимоумершего богача? Одним словом, фигура Уварова, при всей своей грозной власти, — анекдотическая, нелепая. И Пушкин лишь придает этой нелепости бессмертную, чеканную форму.

В отместку уже мертвому Пушкину Уваров пытается зажать рот тем, кто искренне оплакивает смерть поэта: «Что это за черная рамка вокруг известия о кончине человека не чиновного, не занимавшего никакого положения на государственной службе? <...> Что за выражения! “Солнце поэзии!” Помилуйте, за что такая честь? “Пушкин скончался... в середине своего великого поприща!” Какое это такое поприще? Сергей Семенович именно заметил: разве Пушкин был полководец, военачальник, министр, государственный муж?! Наконец, он умер без малого сорока лет! Писать стихи не значит еще, как выразился Сергей Семенович, проходить великое поприще!» (это М. А. Дондуков-Корсаков — ставший бессмертным благодаря пушкинской эпиграмме: «В Академии наук заседал князь Дундук», — передает А. А. Краевскому наставления Уварова).

В самом деле: что карьера Пушкина по сравнению с уваровской? Где звания, где чины, где социальный статус? И все же клеймо, поставленное Пушкиным, ярче любых наград: «Живы еще лица, — свидетельствовал Бартеуев в 1888, — помнящие, как С. С. Уваров явился бледный и сам не свой в Конюшенную церковь на отпевание Пушкина и как от него стонились».

ЭНГЕЛЬГАРТ ЕГОР АНТОНОВИЧ

(23.VIII.1775 – 27.I.1862) — директор Царскосельского лицея с марта 1816 с удивительно подходящей для его должности фамилией: ее можно перевести с немецкого как «ангел-хранитель» (еще одна Дева-ангел, — ссызвит Астролог). Прирожденный педагог, считавший, что «только путем сердечного участия в радостях и горестях питомца можно завоевать его любовь». Лицеисты его обожали, со многими он остался в теплых отношениях и переписывался после окончания ими Лицея; со многими, но не с Пушкиным. Пушкин никак не хотел допустить просвещенного наставника к своей сердечной жизни: приглашения на домашние вечера игнорировал, в ответ на душевные беседы педагога о том, почему все-таки он, Пушкин, не любит Энгельгардта и не распахнет ему свою душу, строчил злые эпиграммы, а в альбоме (опять альбом Девы! — *Астролог*) оставил вежливый комплиментарный отзыв, в котором не чувствуется никакого сердечного движения: «Приятно мне думать, что, увидя в книге ваших воспоминаний и мое имя между именами молодых людей, которые обязаны вам счастливейшими годами жизни их, вы скажете: в Лицее не было неблагодарных». Когда Энгельгардт попросил Пушкина написать прощальную песню лицеистов, тот увильнул от почетного заказа, и работу выполнил Дельвиг...

«Пушкина я никогда не вижу, он даже на улице избегает встречи со мной», — жаловался Энгельгардт в письме к Вольховскому. Да, не лю-

⁸¹ Рассказы Ф. Ф. Вигеля в записи Бартеуева // *Бартеуев*, цит. изд. С. 374.

бят Близнецы, когда к ним лезут в душу, — подтвердит Астролог, — да и скучно им с Девой; ее напыщенность, театральность им смешна: они и сами хорошо умеют представляться.

«Его высшая и конечная цель — блистать, и именно поэзией... Пушкину никогда не удастся дать своим стихам прочную основу, так как он боится всяких серьезных занятий, и его ум, не имея ни проницательности, ни глубины, совершенно поверхностный, французский ум... Его сердце холодно и пусто; чуждо любви и всякому религиозному чувству; может быть, оно так пусто, как никогда еще не бывало юношеское сердце», — с горечью записывает Энгельгардт для самого себя уже в марте 1816, едва познакомившись с лицеистами; записывает на родном немецком: по-германски глубокомысленный отзыв о повесе-«французе». Но Энгельгардт (надо отдать ему должное) не вышел из роли Материнского Знака, играл ее до конца, кнута в руки не взял, чем, в конечном итоге, и себе добрую память у потомков заслужил. Можно привести по меньшей мере три примера его гуманной, материнской опеки. При Гауэншильде, исполнявшем некоторое время обязанности директора, Пушкин (вкуче с Малиновским и Пушиным) за приготовление гогеля-могеля из рома был занесен в некую «черную книгу», которая «должна была иметь влияние при выпуске». Энгельгардт, увидев эту книгу, в которой были лишь три фамилии, «ужаснулся и стал доказывать... что мудрено допустить, чтобы давнишняя шалость, за которую тогда же было взыскано, могла еще иметь влияние и на всю будущность после выпуска»⁸²; дело было сдано в архив. Вспомним Баратынского, которому такая же детская шалость не была прощена и имела самые тяжелые последствия в его судьбе, — и оценим гуманное милосердие Энгельгардта.

Гораздо важнее, конечно, слова заступничества, дважды произнесенные Энгельгардтом перед самим императором, — слова, потребовавшие от него настоящей смелости: ведь как легко было сдать Пушкина гневу монарха! В первый раз — когда Пушкин пытался поцеловать княжну Волконскую, приняв ее за горничную Наташу, — Энгельгардт приносит раздосадованному Александру «повинную за Пушкина», а неблагодарный поэт остается при убеждении, «что Энгельгардт, защищая его, сам себя защищал»⁸³. Во второй раз — по гораздо более серьезному поводу,



Вверху: Энгельгардт, неизв. художник; внизу: рис. Пушкина

⁸² *Пушкин И. И.* Записки о Пушкине. Письма. М., 1989. С. 46–47.

⁸³ Там же. С. 52–53.

в ответ на предложение императора сослать Пушкина в Сибирь за возмутительные стихи: «Воля вашего величества, но вы мне простите, если я позволю себе сказать слово за бывшего моего воспитанника; в нем развивается необыкновенный талант, который требует пощады... Я думаю, что великодушие ваше, государь, лучше вразумит его!»⁸⁴.

Уже после поступления Пушкина в государственную службу Энгельгардт продолжает издали опекать стихотворца и привычно сокрушаться по поводу его легкомыслия. «Пушкин ничего не делает в Коллегии, он даже там не показывается. Мне говорили, что теперь он болен?» (А. М. Горчакову, 10 декабря 1817); «Пушкин живет и шалит в Бессарабии при тамошнем начальнике» (Матюшкину, 10 сентября 1820).

Наконец, он принимает и поэзию Пушкина, впрочем, не переставая при этом сожалеть о неосновательности и несерьезности самого поэта: в одном из первых южных стихотворений Пушкина есть, по его мнению, «нечто вроде взгляда в себя. Дал бы Бог, чтобы это не было только на кончике пера, а в глубине сердца...» (А. М. Горчакову, 28 ноября 1820). В 1824 Энгельгардт даже публикует в Лейпциге, в газете «*Zeitung für die Elegante Welt*» (№ 233), анонимную заметку «Русский поэт Пушкин», где опять — все то же: «Пушкин является редким литературным феноменом», однако «мальчик пренебрегал серьезными занятиями и стремился лишь к венку муз».

Судьба сыграла над добрым и основательным директором злую шутку: «дурная слава» Пушкина отчасти передалась ему. «Ученики, подобные выпущенным во вкусе Энгельгардта, не будут более выходить из Лицея», — заявил в 1829 Николай I⁸⁵, отвечая на письмо великого князя Константина Павловича (номинального начальника Лицея в эту пору), где в качестве примеров плачевного воспитания фигурировали Пушкин, Кюхельбекер и Гурьев.

Император знал, что говорил, и пусть, вопреки всем недоразумениям, так и останется: Пушкин — «ученик во вкусе Энгельгардта».

ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – ВЕСЫ. “О ТЫ, КОТОРЫЙ СОЧЕТАЛ...”»

ВЕНЕВИТИНОВ ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

(26.IX.1805 – 27.III.1827) — четвероюродный брат Пушкина, поэт и критик, один из основных организаторов и участников «Московского вестника», фактический глава «любомудров»; один из тех,

Кому небесное — родное,
Кто сочетает с сединой
Воображенье молодое
И разум с пламенной душой

(К. И. Герке, 1824)

⁸⁴ Там же. С. 65.

⁸⁵ *Кобеко Д.* Императорский Царскосельский лицей. СПб., 1911. С. 272.

Знакомый Весовой мотив, — заметит тут Астролог: — «О ты, который сочетал...» Слово «сочетал» очень органично для Весов, которым всегда хочется все и всех примирить.

«Открытая душа Веневитинова была вполне ценима его друзьями. Его блестящее остроумие, не везде одинаково настроенное, но всегда удачно разыгрывавшееся в близком приятельском кружке, много оживляло систематические заседания молодых людей. Замечательная физическая красота, выразительные карие глаза и звучный голос довершали очаровательность Веневитинова во всяком обществе»⁸⁶.

Этот «юноша дивный» (Погодин)⁸⁷ был «любимцем, сокровищем всего... кружка».

В 1825 Веневитинов выступил в «Сыне Отечества» с разбором статьи Н.А. Полевого о «Евгении Онегине», напечатанной в 5 номере «Московского Телеграфа» за 1825. Много в этом разборе могло показаться симпатичным Пушкину: и отказ сравнивать Пушкина с Байроном (Пушкину давно надоело это опустылевшее сравнение), и протест против попытки судить о всем романе по одной лишь первой главе «Онегина...», и, наконец, остроумные издевки над неловкостью Полевого-критика, которая и самого Пушкина так всегда забавляла: «Его рецензия сама собою и, кажется, без ведома автора лилась из пера его, — но вот камень преткновения. Порыв его остановился: для рецензента стихотворений Пушкина где взять ошибок?»

«Еще живши в Тригорском, Пушкин узнал Веневитинова по разбору первой песни “Онегина”, написанному им в виде протеста против критики “Телеграфа”. По приезде в Москву, Пушкин с живостью, так ему свойственной, объявил С.А. Соболевскому... свое желание познакомиться с автором. “Это единственная статья, — говорил А. С., — которую я прочел с любовью и вниманием. Все остальное — или брань, или переслащенная дичь”» (А.П. Пятковский со слов А.В. Веневитинова)⁸⁸.

«9 сентября 1826. Пушкин приехал! Ехать к нему, убедил Веневитинова. Он поехал одеваться. Я оделся. Воротился и отговорил (что за поклонение, как примет и проч.)» (Погодин, Дневник).

И все же знакомство состоялось. 10 сентября 1826 Веневитинов слушает у Соболевского, как Пушкин читает «Бориса Годунова». Веневитинов в восхищении. Пушкин предлагает издавать журнал, с обычной самоиронией говоря: «кого бы редактором, а то меня с [Вяземским] считают шельмами»⁸⁹.

Веневитинов — прирожденный журналист; он прекрасно знает, как нужно вести журнал, дает квалифицированные советы редактору-Погодину, которому подчас не хватает блеска, фантазии и изобретательности. В частности, он постоянно направляет Погодина, как тому следует вести себя с Пушкиным (Погодин, как и подобает Скорпиону, несколько тушует перед Близнецами — а Весы не тушуются. — *Астролог*):

⁸⁶ Пятковский А. П. Материалы для биографии Веневитинова. // Цит. по: Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. Под ред. и с примеч. Б. В. Смиренского. М.; Л.: Academia, 1934. С. 366.

⁸⁷ Веневитинов Д. В., цит. изд. С. 366.

⁸⁸ Веневитинов Д. В., цит. изд. С. 377.

⁸⁹ Из дневника Погодина // Пушкин и его современники. Вып XIX–XX. С. 73–75.

«Пиши к нему чаще; ты имеешь на это полное право, купленное и твоим знакомством и 10 тыс. рублями. Вообще опояшься твердостью и решимостью, необходимою для издателя журнала» (Погодину, 19 декабря 1826).

Веневитинов считает, что с Пушкиным надо держаться по-строже: «Попугай Пушкина, надобно, чтобы в каждом номере было его имя, подписанное хоть под немногими строчками» (Соболевскому, 14 декабря 1826). (Кто из них старше? Весы, конечно! Близнецы — вечные дети, и их никогда не грех поучить. — *Астролог?*).

В послании 1826 Веневитинов советует Пушкину, кого именно ему следует воспеть:

Но ты еще не доплатил
Каменам долга вдохновенья:
К хвалам оплаканных могил
Прибавь веселье хваленья.
Их ждет еще один певец...
Наставник наш, наставник твой,
Он кроется в стране мечтаний,
В своей Германии родной.

«Если бы покойник Байрон связался браниться с полупокойником Гёте, то и тут бы Европа не шевельнулась, чтоб их сравнить, подразнить или окатить холодной водой», — писал Пушкин А. А. Бестужеву 29 июня 1824, как бы одновременно и заранее откликаясь и на призыв Вяземского воспеть поэтическую смерть Байрона, и на будущий призыв Веневитинова «доплатить каменам долг вдохновенья».

Пушкину в Весовых высях холодно («Бог видит, как я ненавижу и презираю немецкую метафизику»), случалось ему и сердиться без причины на Веневитинова («Милый мой, на днях, рассердясь на тебя и на твое молчание, написал я Веневитинову суровое письмо», — Дельви-гу, 2 марта 1827; конечно, Веневитинов тут ни при чем, просто долго не было письма от Дельвига). Но несмотря на все это, Пушкин охотно общается с кругом «любомудров» (там ведь все комфортные для него знаки, а ему, только вернувшемуся из ссылки, так нужна положительная энергия! — *Астролог?*), да и самого Веневитинова любил. «О глубокой



Веневитинов в своей «келье». Неизв. художник, по оригиналу А.-Ф. Ларрене. 1820-е гг.



Рисунок Пушкина 1830 — Веневитинов?

симпатии Пушкина к Веневитинову мне говорил Соболевский... В личности Ленского Пушкин хотел воплотить некоторые черты Веневитинова», — свидетельствует А. П. Пятковский⁹⁰.

Веневитинов, конечно, знал об этом, и, не имея ничего против, сам часто мыслил себя и своих знакомых в категориях пушкинского романа: «Припоминаю теперь, что вы заранее подсмеивались над нашей совместной жизнью с Хомяковым. А вот, если б вы нас увидели, то сознались бы в своей ошибке. Хотя мы и отличаемся друг от друга, как Онегин и Ленский, — все идет прекрасно» (С. В. Веневитиновой, 16 дек. 1826).

Ничто так не поможет нам «заметить разность» между Веневитиновым и Пушкиным, как стихотворение «Моя молитва», написанное в 1826, почти одновременно с пушкинским «Пророком». Веневитинов словно бы пишет «Антипророка» — педантично, по пунктам опровергает пушкинское стихотворение (возможно, он и в самом деле знал уже «Пророка», когда писал свою «Молитву»?)

Души невидимый хранитель,
Услышь моление мое!
Благослови мою обитель
И стражем стань у врат ее...
... Всегда надежною броней
Пусть будет грудь моя одета,
Да не сразит меня стрелой
Измена мстительного света.
Не отдавай души моей
На жертву суетным желаньям;
Но воспитай спокойно в ней
Огонь возвышенных страстей.
Уста мои сомкни молчаньем,
Все чувства тайной осени,
Да взор холодный их не встретит,
Да луч тщеславья не просветит
На незамеченные дни.
Но в душу влей покоя сладость,
Посей надежды семена,
И отжени от сердца радость:
Она — неверная жена.

У Пушкина — грозный «шестикрылый серафим»; у Веневитинова — ласковый и нежный «души невидимый хранитель». У Пушкина пророк «влечется» в неудобной, малопригодной для жизни пустыне — у Веневитинова поэт сидит в благоустроенной «обители». У Пушкина серафим бесцеремонно нарушает уединение пророка в пустыне — у Веневитинова «хранитель» встает стражем охранять покой поэта. У Пушкина серафим рассекает мечом грудь поэта — у Веневитинова «хранитель», напротив, одевает ее броней. У Пушкина в грудь вложен «уголь, пылающий огнем» — болез-

⁹⁰ Пятковский А. П. Кн. Одоевский и Веневитинов. СПб., 1901. С. 133.

ненная операция! — у Веневитинова в груди тоже горит «огонь возвышенных страстей», но этот огонь «спокойно воспитан», и ничего мучительного в нем нет. Серафим открывает, обостряет все чувства — «хранитель» «осеняет» их «тайной». Серафим отверзает уста пророка — «хранитель» «смыкает» уста поэта «молчанием». И наконец, в душу пушкинского пророка нисходит глагол Бога, который гонит его по морям и землям, — а в душу веневитиновского поэта вливается «покоя сладость».

Тема смерти, посмертного существования — любимая и у Близнецов, и у Весов, но как по-разному подходят они к этой теме:

Войду невидимо и сяду между вами —
(«*Андрей Шенья*»)

как видим, пушкинский призрак дружественен и деликатен. У Веневитинова же мщенье, укор — любимое оружие при жизни, и его же они вожделеют и после смерти.

...И если памятью преступной
Ты изменишь... Беда с тех пор!
Я тайно облекусь в укор;
К душе прилипну вероломной,
В ней пищу мщению найду,
И будет сердцу грустно, томно,
Но я, как червь, не отпаду.
(«*Завещание*»)

Близнецам не пришло бы в голову явиться после смерти в устрашающем образе «червя»...

Веневитинов предчувствовал свою раннюю смерть и «незадолго до своей смерти, в разговоре с одной молодой женщиной, мечтал о том, в каком виде предстанет он к ней из-за гроба...»⁹¹.

Говоря о ранней смерти Веневитинова, обычно приводят его пророческие строки:

Судьба в дарах своих богата,
И не один у ней закон:
Тому — процветь развитой силой
И смертью жизни след стереть.
Другому — рано умереть,
Но жить за сумрачной могилой...
...Сбылись пророчества поэта,
И друг в слезах с началом лета
Его могилу посетил...
Как знал он жизнь! как мало жил!
(1827)

⁹¹ Пятковский А. П. Биографический очерк... // Веневитинов, цит. изд. С. 400.

Все так: в интуиции Весам никто не отказывает; но мы скажем о другой шутке Судьбы.

Веневитинов не любил шума, толпы, суеты, беспорядка, бродячей жизни — а любил замкнутость, уединение, покой и тишину. «У него [Веневитинова] в 24-х часах, из которых составлены сутки, не пропадает ни минуты, ни полминуты. Ум и воображение и чувства в непрестанной деятельности... Он или пишет или бормочет новые стихи... Он редко читает, гулять никогда не ходит, выезжает только по обязанности» (Ф. Хомяков — А. С. Хомякову, 3 декабря 1826). Скоро ему придется выехать из Петербурга в Москву по обязанности.

«До сих пор я веду здесь бродячую жизнь, что мне совсем не подходит по нутру» (С. В. Веневитиновой, 18 ноября 1826). «Сегодня переезжаю на квартиру, которая будет моей пустынею» (Погодину, 17 ноября 1826).

Менее чем через 4 месяца он действительно переедет на квартиру: «Кусты акации густою стеной защищают с севера и юга огороженную железной решеткой площадку, на которой похоронен столь рано скончавшийся поэт»⁹². Сбылись мечтания его «Молитвы» — и грудь «броней оделась», и «уста сомкнулись молчанием»... Могила в Симоновом монастыре — это действительно место, где никто не мог потревожить столь любезного Веневитинову одиночества: «густая стена», «железная решетка» — надежная защита, но — увы! — не вечная. Веневитинову придется и после смерти вести ненавистную бродячую жизнь. И расстаться с талисманом: через сто лет после его кончины неутомимые музейные работники вскроют его могилу и снимут с пальца перстень, подаренный Зинаидой Волконской. А Пушкин своих талисманов с собой в могилу не брал — никто их и не отберет и с мертвого пальца не снимет.

«Я рассказала Пушкину о моей скорби, когда я получила от Хомякова его посмертное изображение. Пушкин слушал мой рассказ внимательно, выражая только по временам досаду, что так рано умер чудный поэт», — вспоминает А. П. Керн. «Как дали вы ему умереть?» — горестью говорил Пушкин⁹³. Пройдет 10 лет и — «Пушкин умер! Яковлев! Яковлев! Как мог ты допустить это?»

2 апреля 1827 Пушкин и Мицкевич провозжали гроб Веневитинова и плакали о нем. Дельвиг писал Пушкину: «Знаю, смерть его должна была поразить тебя. Какое соединение прекрасных дарований с прекрасной молодостью!» Именно Дельвиг, с которым Веневитинов был очень дружен и с которым они частенько, сидя на диване, «пели и кидали друг в друга стихами»⁹⁴, написал ему замечательную эпитафию:

РОЗА

Дева, не плачь! я на прахе его в красоте расцветаю.
Сладость он жизни вкусив, горечь оставил другим;
Ах! и любовь бы изменю душу певца отравила!
Счастлив, кто прожил, как он, век соловьиный и мой!

⁹² Анофлиев Вл. Могилы русских писателей в Москве // Рус. ведомости, 1915, № 223.

⁹³ Пятковский А. П. Биографический очерк... С. 407.

⁹⁴ Веневитинов Д. В., цит. изд. С. 316.

Менее двух лет назад Веневитинов сравнивал «Онегина» с «новым прелестным цветком на поле нашей словесности», — а теперь цветок расцветает на его прахе... Пушкину тут было нечего добавить.

НАДЕЖДИН НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ

(17.X.1804 – 23.I.1856) — журналист, литературный критик, издатель журнала «Телескоп» (1831–1836), профессор Московского университета. «Один из величайших русских умов... с положительным отсутствием характера», — точно сказал о нем Аполлон Григорьев⁹⁵. «Надеждин привлекал к себе людей умом и знаниями... Но он всю жизнь вертелся, как флюгер, по прихоти случайностей; без сожаления покидал одно поприще для другого и нигде не оставлял по себе глубокого следа», — писал И. И. Панаев. Как доставалось Надеждину за эти Весовые колебания со всех сторон! А что только не пытался он «слить», соединить в своих теоретических построениях! Идеальное и реальное, классическое и романтическое, пластическое и музыкальное, «Жизнь и Поэзия», европеизм и народность, центробежность и центростремительность в разное время и по разным поводам «сливались» у него в «гармоническое целое»... И все эти теоретические полеты — в сопровождении шуточек и прибауток сомнительного свойства, вроде таких упражнений в остроумии по адресу Пушкина: «Полтава есть настоящая Полтава для Пушкина: ему было назначено здесь испытать судьбу Карла XII»; «Поэзия Пушкина есть просто — пародия, его можно назвать по всем правилам гением — на карикатуры»; «Для гения мало создать Евгения»; «“Домик в Коломне” несравненно ниже “Нулина” — отрицательное число с минусом!» Все эти эстетические и философские изыски, как и плоские каламбуры, не принимались всерьез, а служили лишь поводом и материалом для пародий. Один Пушкин написал их великое множество — и весьма обидных для Весов, понимающих о себе всегда очень много:



Надеждин.
Гравюра, 1841

528

Суди, дружок, не свыше сапога...

Лакей, сиди себе в передней,
А будет с барином расчет.

Надеждин ощущал себя представителем высокой научной критики и к «малообразованному» Пушкину относился несколько свысока. «Если бы у Пушкина было больше образования, он бросил бы луч на всю Европу»⁹⁶, — его слова.

⁹⁵ Григорьев А. А. Мои литературные и нравственные скитальчества // Григорьев А. А., материалы для биографии. Пг., 1911. С. 69.

⁹⁶ Чистяков М. Б. Воспоминания о Надеждине // Рукописный Отдел ИРЛИ. ф. 265, оп. 2, № 1731. Л. 55.

Не один десяток определений дал Надеждин музе Пушкина, стремясь припечатать, запечатлеть, объять ее емкой формулой, например: «смех или дикость, оправленные в прекрасные стишки»⁹⁷; «какое-то особенное бесстрашие, которое граничит иногда даже с холодностью г. Булгарина»⁹⁸ (это — о «Повестях Белкина»); а сравнение какое лестное!); «вольный скак резвого одушевления» (это — о «Бесах»⁹⁹; вот уж «резвое» стихотворение!); «драматическая неполнота»¹⁰⁰ (конечно, это о «Борисе...»); и даже — «прыщики на лице вдовствующей нашей литературы»¹⁰¹ (это — о «Графе Нулине», а заодно и о «Бале» Баратынского). А ускользающие, но в то же время и переимчивые Близнецы порой готовы даже и перехватить у ученого критика его формулу: но не для того, чтобы застыть в ней навеки, а лишь чтобы пополнить свой запас масок в бесконечной игре перевоплощений. «Муза Пушкина... резвая шалунья, для которой весь мир ни в копейку. Ее стихия — пересмехать все — худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто из охоты позубоскалить. Это-то сообщает особую физиономию направлению Пушкина», — писал Надеждин в рецензии на «Полтаву» в 1829¹⁰². В самом деле, почему бы и не стать музе «резвой шалуньей»? Слово услышано и присвоено — и вот, год спустя муза и в самом деле «резвится как вакханочка» в восьмой главе «Онегина».

Зато Пушкину удалось Надеждина «припечатать», и даже подлинно глубокие его статьи, и пронизательная оценка «Бориса Годунова» не спасут его от насмешливого голоса, который всегда будет его преследовать: «Журнальный шут, холоп лукавый...».

«Надеждин волен находить мои стихи дурными, но сравнивать меня с плутом есть с его стороны свинство. Как после этого порядочному человеку связываться с этим народом?» (Пушкин М. П. Погодину, 11 июля 1832). И все же связывается: печатается в «Телескопе» — правда, под шутовской маской «Феофилакта Косичкина», напоминающей шутовской стиль самого Надеждина; и даже пытается через Погодина занять у Надеждина денег: «Как вы думаете, есть надежда на Надеждина или Надоумко¹⁰³ недоумевает?» — этот каламбур в духе самого Надеждина из письма Пушкина к Погодину от конца мая 1830. Критик денег дает — а при встрече с Пушкиным у Погодина «поднимает платок», уроненный поэтом, что Пушкин находит крайне неприличным.

⁹⁷ В рецензии на «Бориса Годунова» // Телескоп. 1831, № 4. С. 573.

⁹⁸ Телескоп. 1831, № 21. С. 118.

⁹⁹ Телескоп. 1832, № 2. С. 303.

¹⁰⁰ Телескоп. 1832, № 14. С. 246.

¹⁰¹ Вестник Европы. 1829. № 2–3.

¹⁰² Вестник Европы. 1829, № 8.

¹⁰³ «Никодим Надоумко» — журнальный псевдоним Надеждина.

ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – СКОРПИОН.
“ТЫ ПОНЯЛ ЖИЗНИ ЦЕЛЬ...
ДЛЯ ЖИЗНИ ТЫ ЖИВЕШЬ?”»

БЕСТУЖЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ

(псевд. Марлинский) (3.XI.1797 – 19.VI.1837) — писатель, литературный критик, декабрист. Многие писатели-Скорпионы отдают в своих произведениях дань «неистовому романтизму» — но, как правило, в жизни они остаются мирными законопослушными гражданами. Бестужев составлял исключение: это был невероятно активный Скорпион, стремящийся взять от жизни все. И жизнь дала ему все — с тем, чтобы все отнять... Пушкину с ним было очень хорошо, хотя личное общение было редким, да оно и не нужно ни Близнецам, ни Скорпиону. Как умел Бестужев оживить Пушкина, влачащего дни в изгнании, пробудить в нем бодрость и веселье! «Ни с кем мне так не хочется спорить, как с тобою да с Вяземским — вы одни можете разгорячить меня» (Пушкин — Бестужеву, 13 июня 1823). Случалось им спорить; однажды Пушкин лукаво предложил в письме к Гнедичу (27 июля 1822) «сравнить Бестужева с Катениным», — но все споры и размолвки разрешались дружески, и вот как, например, Пушкин заканчивает письмо, где пеняет Бестужеву за то, что тот напечатал стихи, которые Пушкин просил вымарать: «Повторяю тебе в последний раз мои пени и просьбы и обнимаю тебя *sans gancine* [без злопамятства] и с благодарностью за все остальное — прозу и стихи. Ты — все ты: то есть мил, жив, умен» (12 января 1824).

В эпистолярных спорах — Бестужев как бы старше и строже; Пушкин защищается, Бестужев нападает: «Дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов? <...> ...я невольно отдаю преимущество тому, что колеблет душу, что ее возвышает, что трогает русское сердце; а мало ли таких предметов — и они ждут тебя! Стоит ли вырезать изображения из яблочного семечка, подобно браминам индейским, когда у тебя в руке резец Праксителя?» (9 марта 1825). Спор идет не об одной лишь значительности «Онегина»; Пушкин для Бестужева — воплощенное будущее России, ее своего рода гамельнский крысолов: куда пойдет он — туда за ним пойдет замороженно и вся русская литература. Восхищаясь «Цыганами», Бестужев радостно вопрошал: «Куда не достигнет отныне Пушкин с этой высокой точки опоры?»¹⁰⁴, и вдруг: «Мой дядя самых честных правил...» — какое разочарование! И Пушкин, чувствуя огорчение друга, оправдывается — в редком для него мягко-примирительном тоне: «Бестужев пишет мне много об “Онегине” — скажи ему, что он неправ: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии?.. Это немного строго. Картины свет-



А. А. Бестужев.
Миниатора неизв.
художника

¹⁰⁴ Полярная звезда на 1825 год. С. 14–15.

ской жизни также входят в область поэзии» (к Рылееву, 25 января 1825). Пройдет десятилетие — и Пушкин в «Египетских ночах» сам этот спор с Бестужевым о предмете поэзии превратит в предмет поэзии; лучший подарок сосланному другу — дать мысли Бестужева «поэтические формы» (разве этого мало?), облечь ее, сколь ни чужда она Пушкину (впрочем, ему не привыкать входить в чужую мысль как в свою), в совершенные строки:

Стремиться к небу должен гений,
Обязан истинный поэт
Для вдохновенных песнопений
Избрать возвышенный предмет...

А Бестужев, с далекого Кавказа, продолжает заклинять Пушкина в прежнем духе: «Скажите ему [Пушкину] от меня, — пишет он Н. Поголову в 1833, — ты надежда Руси — не измени ей, не измени своему веку, не топи в луже таланта своего»¹⁰⁵. Увы, и презренная русская лужа не обойдена вниманием всеотзывчивого поэта:

Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтобы лужу засорить, лишь только ждуг Борея —
(«Румяный критик мой...»)

а впереди и вовсе маячит уже бессмертная миргородская лужа, воспетая Гоголем. «Таков поэт...»

Со своей же стороны Пушкин на редкость доброжелателен к писаниям Бестужева, хотя, казалось бы, их неистово метафорический стиль должен ему претить. Он всегда рад высказать восхищение талантом Скорпиона, его «умом и чудесной живостью» (письмо от 13 июня 1823) и вдохновить его на новые творческие подвиги: «Для себя жду твоих повестей, да возмись за роман — кто тебя держит. Вообрази: у нас ты будешь первый во всех значениях этого слова; в Европе также получишь свою цену — во-первых, как истинный талант, во-вторых, по новизне предметов, красок etc.»; «мысли в тебе кипят». В 1833 он продолжает отзываться о повестях Марлинского одобрительно: «прелестные повести» (П. С. Санковскому, 3 января 1833). Когда Пушкин погиб, Бестужев «плакал... горячими слезами» (письмо к брату). Плакать пришлось недолго: менее чем через пять месяцев Бестужев погибнет на Кавказе.

ПОГОДИН МИХАИЛ ПЕТРОВИЧ

(12.XI.1800 – 20.XII.1875) — историк, писатель, журналист, издатель «Московского вестника» (1827–1830), один из «любомудров», «архивных юношей»... Что такое архивный юноша? Вот деталь, про-

¹⁰⁵ Цит. по: *Абрамович С.Л.* Пушкин в 1833 году. Хроника. М.: Слово, 1994. С. 25.

ливающая свет на этот тип, — из нескромного письма И. В. Киреевского, писанного накануне погодинской женитьбы: «Теперь он остригся, причесался, и стал бы совсем счастлив, если бы не боялся первой ночи. Он еще невинный! Ходит по книжным лавкам и спрашивает: нет ли какой-нибудь *Théorie de la fornication* [теории блуда]»¹⁰⁶. Бегать накануне первой брачной ночи по книжным лавкам в поисках соответствующей теории — вот вам московский «любомудр» (а как бы Пушкин, знай он это, смеялся!).

Современники свидетельствовали о позднем, послепушкинском Погодине: «Поведение его оскорбляло своим цинизмом и нравственным неряществом» (С. М. Соловьев); «Шероховатый, неметеный слог, — грубая манера бросать корноухие, обгрызанные ошметки и нежеванные мысли» (А. И. Герцен); «Читал он скучно, бесцветно, монотонно и невнятно, но был очень щекотлив, когда замечал в ком-нибудь невнимание к себе» (И. А. Гончаров). Однако все это — после Пушкина и вне Пушкина; лишь после смерти Пушкина решится Погодин в статье для «Русского Архива» Бартенева покритиковать «Историю Пугачевского бунта», введливо задать в никуда восемнадцать (!) вопросов, на которые Пушкин в своей истории не ответил... Любопытно, что в юности, еще до знакомства с Пушкиным, Погодин напечатал статью о «Кавказском пленнике», где дал список из 27 «погрешностей» поэмы¹⁰⁷. Но это все — либо до, либо после Пушкина; при нем же (они познакомились 11 сентября 1826) все было иначе: в зеркале Блинецов Погодин словно бы являлся в некоем идеализированном свете — поэт неизменно поддерживал, подбадривал, вдохновлял его, находил в его «Марфе-Посаднице» «европейское высокое достоинство» и многие сцены признавал истинно шекспировскими; хлопотал за Погодина в цензуре, старался устроить ему денежное вспоможение для поездки за границу, хотя в сторону порой подавал и такие реплики: «Погодин не что иное, как *имя, звук пустой* — дух же я» (о журнале «Московский вестник» — В. И. Туманскому, февраль 1827). Верно: в некотором смысле Пушкин действительно был «духом», оживляющим Погодина: у того выработалось почти суеверное отношение с похвалам Пушкина, что-то вроде наркотической зависимости от них: Пушкин не похвалил — дурной знак. «Петра» я кончил, а вы не встали об нем ни слова. Я почел это неблагоприятным знамением. — Теперь он позабыт мною совершенно, совершенно, как будто б и не бывал в голове» (Пушкину, 10 августа 1831). Пушкин не сказал ни слова о новой трагедии Погодина — и тот уже сомневается в самом ее существовании...

Пушкин действовал на Погодина гипнотически: «К Пушкину. Декламировал [Пушкин] против философии, и я не мог возражать дельно, и больше молчал, хотя очень уверен в нелепости им говоренного», — со-



Погодин. Рисунок
Э. Дмитриева-
Мамонтова

¹⁰⁶ И. В. Киреевский — Одоевскому, без даты // Рукописный Отдел ГПБ. ф. 539, оп. 2 (Одоевский). Л. 13 об.

¹⁰⁷ Вестник Европы. 1823, № 1. С. 35–57.

крушенно записывает Михаил Петрович в дневнике (4 марта 1827)¹⁰⁸. И знает, что не прав Пушкин, что говорит нелепости — но молчит, как парализованный, и лишь потом, вернувшись домой, отводит душу в дневнике. Такова сила воздействия Пушкина на этого человека — воздействия, впрочем, благотворного, настолько благотворного, что самому Погодину, чтобы существовать, нужно было находиться на общем с Пушкиным поле. Так возникает трагедия «Петр I», о которой Пушкин скажет Чаадаеву: «Это как Шекспир... Не знаю, смогу ли сделать подобное»; одним словом — «поражен», даже «подавлен»! — не жалко ведь отобразить Погодина в своем зеркале как «победителя-ученика», ему ведь так это нравится; точно так же поведет себя Пушкин и с Шевыревым, когда выразит желание потягаться с ним в октавах (и не знаю, право, получится ли...) Так, вслед за Пушкиным и рядом с ним, возникает и «История в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове» (уже второй «Борис Годунов», написанный Скорпионами! — *Астролог*). И в то же время — вот что вдруг надумал Погодин: «не думаю, чтобы он [Пушкин] был способен к труду медленному и часто мелочному по необходимости»¹⁰⁹. Означает это одно: резервировал себе рядом с Пушкиным место — пусть хотя бы помощника, который взял бы на себя «медленный труд» (а на «медленное» Пушкин и впрямь был малоспособен!). Погодин верил, что у Пушкина все рождается само собой, без труда, как у факира, и он хотел помогать поэту в том, что само собой не родится — в исторических трудах, в архивных разысканиях (а тем самым — окончательно утвердиться рядом с ним, в его поле влияния), — увы, не случилось...

Как же было не сокрушаться о потере такого Знака Смерти! «Слух о смерти Пушкина. Не верится. <...> Подтвердилось... Плакал и плакал и думал о Пушкине. Вспомнил предсказание ему» (дневник Погодина, февраль 1837).

ШЕВЫРЕВ СТЕПАН ПЕТРОВИЧ

(30.X.1806 – 20.V.1864) — писатель, критик и историк литературы, один из организаторов журналов «Московский вестник» и «Московский наблюдатель». Удивительно похожи его отношения с Пушкиным на те же отношения его ближайшего друга — Погодина. Начать с того, что Шевырев в воспоминаниях современников и Шевырев в «зеркале» Пушкина — словно бы совершенно разные люди. «В сущности это был добрый человек, не ленивый сделать добро, готовый и трудиться много; но эти добрые качества заглушались страшною мелочностью, завистливостью, непомерным самолюбием и честолюбием и вместе с способностью к лакейству, — свидетельствует С. М. Соловьев. — <...> Нельзя сказать, что он вначале не обнаружил таланта;



Шевырев. Фотография 1850-х гг.

¹⁰⁸ Пушкин и его современники, XIX–XX. С. 84.

¹⁰⁹ Погодин — Шевыреву, 28 апреля 1829 // Русский Архив. 1882, III. С. 81.

но этот талант... как-то очень некрепко в нем держался; и он его сейчас израсходовал, запах исчез, оставив какой-то приторный выцвет».

«Ах, Шевырев, зачем ты не всегда пьян!» — воскликнул как-то Пушкин, слушая нетрезвые, но вдохновенные речи Шевырева о любви. В сущности, живительным опьянением, благодатным хмелем и для Шевырева, и для Погодина, был не пунш, но Пушкин; именно он, — однажды назвавший себя «духом», оживляющим «имя» Погодина, — служил им зеркалом, в котором оба любомудра видели себя в идеальном свете. Как щедр Пушкин на похвалы Шевыреву, как не похож пушкинский Шевырев, молодой, дерзкий, талантливый, на ординарного профессора из воспоминаний Соловьева: «О герой Шевырев! О витязь великосердый! — подвизайся, подвизайся!» (Погодину, 19 февраля 1828); «Честь и слава милому нашему Шевыреву... Вперед! и да здравствует “Московский вестник”!» (Погодину, 1 июля 1828). Приветствует Пушкин в 1835 и появление нового журнала любомудров — «Московского наблюдателя»: он — снова с ними, он — снова их: «Пушкин... пеняет, что мы не поместили его имени в числе участников, — пишет Шевыреву его друг Н. А. Мельгунов, — говоря, что он наш, а не шайки Смирдинской»¹¹⁰. «Его (Погодина. — *Авт.*) надобно поддержать, также и Шевырева, которого куда бы не худо посадить на опустевшую кафедру Мерзлякова, доброго пьяницы, но ужасного невежды. Это была бы победа над университетом, то есть над предрассудками и вандализмом» (Плетневу, 26 марта 1831). «Он [Пушкин] уверяет, — пишет Шевыреву его друг А. В. Веневитинов, — что эта статья [статья Шевырева “О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение”¹¹¹] возбудила в нем тьму новых мыслей и желаний; но что несмотря на то он непременно войдет в некоторое состязание с тобой и тебе же самому предложит свои возражения»¹¹². Как возбуждали, какой поток энергии вливали подобные великодушные «признания» Пушкина! «Возбудить» в Пушкине «тьму новых мыслей»! — на самом же деле скорее было наоборот: «тьму мыслей» возбуждало собственное отражение в щедром зеркале Пушкина.

Шевырев сам признает себя отчасти творением Пушкина и вспоминает: «Беседы с Пушкиным о поэзии и русских песнях, чтение Пушкиным этих песен принадлежит к числу тех плодотворных впечатлений, которые содействовали образованию моего вкуса и развитию во мне истинных понятий о поэзии». Позднее (когда «зеркало» разбилось) Шевырев увидел недостатки в поэзии Пушкина — «незавершенность», «эскизность» и т. п.; пока же он в своем стихе слышит прежде всего «отзвук» пушкинской гармонии.

Из гроба древности тебе привет...
...Но, может быть, порадуешь себя

¹¹⁰ 24 мая 1835, Петербург // Рукописный Отдел ГПБ. ф. 850. Шевырев. № 370, письма Мельгунова. Л. 17 об.

¹¹¹ Телескоп. 1831. Ч. 3, № 11–12.

¹¹² 14 августа 1831 // Рукописный Отдел ГПБ. ф. 850. Шевырев. № 163. Письма А. В. Веневитинова. Л. 38 об.

В моем стихе своим же ты успехом, —
Что в древний Рим отозвалась твоя
Гармония, хотя и слабым эхом.
Из Рима мой к тебе несется стих...
Здесь, как в гробу, грядущее видней;
Здесь и слепец дерзает быть пророком...

Есть и почва для близости: для Скорпиона и Близнецов огромный интерес представляют «гроба тайны роковые», всякого рода предчувствия, невнятные, невыразимые словами пророчества; они прекрасно понимают друг друга — эти два сверхинтуитивных, мистических знака. И уж, конечно, не стоит удивляться таким Скорпионским стихам:

Пушкин! встань, проснись из гробу!
Где твой голос и язык?
Поражай вражду и злобу,
Зачинай победный клик!

Скорпион, — проречет наш Астролог, — прекрасно знает и понимает отношение Близнецов к смерти — да и как же не понимать ему, руководимому Плутоном!

**ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – СТРЕЛЕЦ.
“ДАВАЙ МНЕ МЫСЛЬ, КАКУЮ ХОЧЕШЬ:
ЕЕ С КОНЦА Я ЗАВОСТРЮ”»**

ГОЛИЦЫН АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ
(19.XII.1773 – 4.XII.1844) — обер-прокурор Синода, министр просвещения (1816–1824). Кабинет Голицына, прозванный мистическим, вел войну с университетским просвещением, а цензуре придал поистине анекдотические формы: именно при Голицыне нельзя было назвать «небесными» женские уста, о чем Пушкин и вспоминает во «Втором послании цензору». В пору учебы Пушкина Голицын принимал деятельное участие в управлении Лицеем; присутствовал на выпускных экзаменах первого курса, был очень доволен и хвалил лицеистов Александру I. Когда в 1824 церковные и светские круги объединились в стремлении скинуть Голицына с поста министра, не гнушаясь при этом и доносами на его противорестественные любовные вкусы (столь характерные, как мы уже видели, для Стрельца. — *Астролог*), Пушкин высмеял всю эту возню в эпиграмме, где в равной мере досталось и «губительно просвещения», и его друзьям (изуверке-сектантке А.П. Хвостовой и любовнику Голицына В.Н. Бантышу-Каменскому), и его успешным гонителям:



А. Н. Голицын. Гравюра
Т. Райта

Вот Хвостовой покровитель,
Вот холопская душа,
Просвещения губитель,
Покровитель Бантыша!
Напирайте, Бога ради,
На него со всех сторон!
Не попробовать ли сзади?
Там всего слабее он.

Не знал, конечно, Пушкин, что среди обвинений, предъявленных Голицину, фигурировали и послабления ему, Пушкину: «Известного вам Пушкина стихи, — писал Аракчеев Александру I, жалуясь на Голицына, — печатают в журналах, с означением из Кавказа, видно для того, чтобы известить об нем подобных его сотоварищей и друзей»¹¹³. Помяная еще раз, в том же году, во «Втором послании к цензору», недобрый словом того, кто

В угодность Господу, себе во утешенье
Усердно задушить старался просвещенье,

536

Пушкин еще и не мог себе представить, что значит на самом деле «душить просвещенье», и не подозревал, что приветствуемый им новый, заменивший Голицына министр — «друг чести, друг народа» А. С. Шишков — немедленно заявит, что «обучать грамоте весь народ... принесло бы более вреда, чем пользы», а вскоре создаст и новый цензурный устав, прозванный чугунным.

А между тем Пушкин рано прощался с Голицыным: «Гавриилиада» — «поэма в мистическом роде» (Вяземскому, 1 сентября 1822), пародирующая мистические вкусы Голицына, в 1828 попадает в руки последнего вместе с самим автором; Голицын в качестве члена особой комиссии по расследованию авторства «Гавриилиады» допрашивал Пушкина. «Гавриильяда Пушкина. Отпирательство Пушкина. Признание. Обращение с ним государя», — кратко записал со слов самого Голицына Ю. Н. Бартенев. История кончилась ничем, и отношение Пушкина к бывшему «губителю просвещения», на фоне всех прелестей николаевской России, с годами лишь смягчалось: в 1830-е годы Пушкин ухитрился даже использовать экс-министра с пользой для все того же просвещения: записал с его слов «славный» (и даже несколько крамольный) анекдот о Якове Долгоруком, дерзко разорвавшем указ Петра I (вошел в «Table-talk»).

ЗАВАДОВСКАЯ ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА

(урожд. Влодек) (14.XII.1807 – 3.IV.1874) — графиня. «Дочь польского генерала, по линии матери русская, она имела чисто славянский тип красоты, с нежным цветом лица и голубыми глазами»¹¹⁴. В поэтическом сознании эпохи служила воплощением холодно-целомудренной северной красавицы, противостоящей красавице южной — «молодой вакханке»,

¹¹³ Летопись жизни и творчества Пушкина. 1799–1826. Л., 1991. С. 244.

¹¹⁴ Чижова И. Б. «Души волшебное светило...». СПб.: Лениздат, 1997. С. 358.

дарительнице якобы не слишком ценимых «мятежных наслаждений». Впрочем, этот северный тип уже тогда привлекал особое внимание мужей Востока: «Каждая ресница красавицы ударяет в сердце, как стрела», — сказал о Завадовской с невольной астрологичностью персидский принц Хозрев-Мирза. Нравился этот тип и Пушкину:

Все в ней гармония, все диво,
 Все выше мира и страстей;
 Она покоится стыдливо
 В кресе торжественной своей... —

пишет он в альбоме Завадовской в 1832, вслед за Вяземским, опередившим его в воспевании этого северного идеала целомудрия:

Красавиц северных он [русский]
 любит безмятежность,
 Чело их, чуждое язвительных страстей,
 И свежесть их лица, и плеч их белоснежность,
 И пламень голубой их девственных очей
 ...И чистой прелести ненарушимый цвет.
 ...Красавиц северных царица молодая!
 Чистейшей красоты высокий идеал!

О, это коллективное альбомное хозяйство: коктейль из «прелести», «чистейшей», «идеала» Вяземский без церемоний изготавливает по рецепту «Мадоны» (тип-то тот же: не вакханка...), зато «пламень голубой» весьма пригодился Пушкину — для живописания известного по вступлению к «Медному Всаднику» средства от петербургского холода, который столь привлекателен в красавицах, но зимой все же чрезмерен.

Историки спорят, была ли Завадовская прототипом «Клеопатры Невы» — Нины Воронской восьмой главы «Онегина» (другой кандидат — А. Ф. Закревская, воспетая в стихотворении «Портрет»); Вяземский полагал, что Пушкин имел в виду Завадовскую¹¹⁵. Похоже, так оно и есть: «мраморная краса» и «беззаконная комета» — странное сочетание для Пушкина, любившего и предметную точность.

КАРАМЗИН НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ

(13. XII. 1766 – 3. VI. 1826) — писатель, историк. «В начале жизни школу помню я...» Имя Карамзина неотделимо от понятия школы: целое литературное направление получило название «школы Карамзина», и Пушкин — ученик в ней с раннего детства, когда, уже в 1805 он почувствовал

¹¹⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 352–354.



Вверху: Завадовская. литография Шалона, 1840-е гг.; внизу — рисунок-шарж Пушкина, 1831 — Завадовская?



Справа: Карамзин, портрет работы А. Молинари, 1806–1812; слева: рис. Пушкина, 1825 — Карамзин?



в Карамзине что-то особенное и, по воспоминаниям Сергея Львовича, слушал его разговор, оставя игрушки и не спуская с него глаз. Представление о Карамзине как Учителе поддерживалось и близкими людьми: «Люби его, слушайся и почитай, — писал В.Л. Пушкин племяннику (17 апреля 1816). — Советы такого человека послужат к твоему добру и может быть к пользе нашей словесности».

С другой стороны, школа была слишком всеобъемлющей, Учитель слишком огромен и вездесущ. Преклонение молодежи перед Карамзиным не знало границ; фактически, всякой духовный труд исходил из «Истории Государства Российского», так или иначе, но неизбежно соотносился с творением Карамзина. В «Зеленой лампе» возникает проект словаря «Список знаменитым людям Российского государства», над которым работают приятели Пушкина, Н. Всеволожский и Я. Толстой: в своих жизнеописаниях они лишь с небольшими вариациями воспроизводят текст Карамзина — казалось, и этого достаточно; на большее в духовном присутствии Карамзина трудно было претендовать. И Пушкин не избежал этого вторжения Историка в Поэзию: «Руслан и Людмила» — произведение отнюдь не историческое — писалось с Карамзиным перед глазами (у Карамзина, в частности, появляется среди вельмож Олега имя Фарлафа); то же можно сказать и о «Песне о вешем Олеге».

Карамзин не просто написал историю России, но, как некий Демург, создал ее: «Он — славный отец наших предков, — говорил Жуковский, — ибо он, вместе с юною красавицей музой истории, произвел их на свет таковыми точно, каковыми они есть, и сдунул с лица земли тех самозванцев и самохвалов, которые в арлекинских платьях таскались по миру под священным их названием».

Трудно было соблюдать любимый завет — «будь каждый при своем» — рядом с таким Учителем, который, к тому же, в отличие от другого учителя — Жуковского, был суров с учеником: «Николай Михайло-

вич бранит его [Пушкина] с утра до вечера», — писал Вяземский жене (29 мая 1817). И Пушкин стремится выйти из-под огромной тени карамзинского авторитета, расчистить себе собственное пространство рядом с Карамзиным. Уже в феврале 1818, в месяц выхода первых восьми томов «Истории...», Пушкин находит средство, как не стать фигурой в огромном, сотворенном Карамзиным мире, вечным учеником в его «школе». Это средство, найденное с невероятной быстротой, — смех; в том же феврале 1818 появляется эпиграмма:

В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам без всякого пристрастья
Необходимость самовластья
И прелести кнута¹¹⁶.

И отзыв Пушкина об «Истории...», относящийся к тому же февралю 1818 (свидетельство Кюхельбекера) — «В этой прозе гораздо более поэзии, чем в поэме Хераскова», — вовсе не так хвалебен, как кажется, если учесть, что Карамзин решительно изгонял Поэзию из Истории и именно в точности видел основную заслугу исторического повествователя: «Добросовестный труд повествователя не теряет своего достоинства потому только, что читатели его, узнав с точностию события, разногласят с ним в выводах. Лишь бы картина была верна, — пусть смотрят на нее с различных точек»¹¹⁷.

Впрочем, Пушкин вовсе не намекает своим отзывом на какие-либо поэтические вымыслы Карамзина — его игра тоньше: он перетягивает Карамзина на свою территорию, в свое пространство; он хочет сказать, что и Карамзин-историк принадлежит миру Поэзии — следовательно, его, Пушкина, миру. Он и ранее хитрил, подговаривая Карамзина Историю бросить, а вернуться к Поэзии — на ту территорию, где Пушкин сызмала чувствовал себя хозяином, а Карамзин был все же гостем:

«Послушайте: я сказку вам начну
Про Игора и про его жену,
Про Новгород и Царство Золотое,
А может быть, про Грозного царя...» —
И, бабушка, затеяла пустое!
Докончи нам «Илью-богатыря».

(сам же не закончил своего «Бову», следуя, как предполагает Б. В. Томашевский¹¹⁸, и в самой незаконченности примеру Карамзина, который тоже «Илью...» не дописал).

Однако обманный маневр не удался: История все же вышла и грозила придавить своей громадой. И Пушкин, ничтоже сумняшеся, говорит жасающую дерзость: говорит, что История — все та же Поэзия; нет

¹¹⁶ Пушкинское авторство этой эпиграммы оспаривается.

¹¹⁷ *Погодин М. П.* Н. М. Карамзин. Ч. II. М., 1866. С. 204–205.

¹¹⁸ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. М.-Л., 1956. С. 45.

пространства Карамзина — есть пространство Пушкина. Это уже не оборона от всепроницающего авторитета историка-демиурга, захватившего все жизненное пространство русской культуры, но наступление: Пушкин не только показывает, что нашел свое, не принадлежащее Карамзину, пространство, но и пытается как бы взять Карамзина в плен, увести его в полон, на свою территорию — на terra poetica.

Продолжение этой игры — фраза, якобы вскользь брошенная в письме Гнедичу (23 февраля 1825): «История народа принадлежит поэту». Конечно, это поправка к посвящению карамзинской «Истории...» Александру I, которое заканчивалось словами: «История народа принадлежит царю». Уже декабристы пытались подправить этот демиургический дарственный жест; так, Никита Муравьев начал свое возражение Карамзину словами: «История принадлежит народам»; того же мнения придерживался Н. Тургенев: «История народа принадлежит народу — и никому более! Смешно дарить ею царей»¹¹⁹. Однако поправка эта имела печальный, почти карикатурный конец десятилетие спустя, когда Н. Полевой затеет «Историю русского народа» (а не Государства! — умри, Карамзин), разгромленную Пушкиным с почти садистским удовольствием. Декабристы и Полевой, забрав Историю у царя, отдавали ее всем («народу!») и, следовательно, никому, — отдавали в некую многообещающую пустоту; Пушкин же, обезьяньим жестом перехватив Историю на лету, забирал ее себе: никому не отдам. Ловко оставил за собой последнее слово — совсем как другой поэт-романтик, Фридрих Гельдерлин, который рассудил еще категоричней: «Чему остаться — решат поэты»¹²⁰.

В это время суровый Учитель продолжает «бранить» ученика со своей территории. В сочинениях Пушкина, как и в самой его душе, нет «расположения», «устройства», «порядка», «связи» — всего того, чем богата История, эта «связь времен». Одним словом, Пушкин не способен создать *план*: «В ней [поэме “Руслан и Людмила”] есть живость, легкость, остроумие, вкус; только нет искусного расположения частей... все сметано на живую нитку» (Дмитриеву, 7 июня 1820); «Талант действительно прекрасный: жаль, что нет устройства и мира в душе, а в голове ни малейшего благоразумия» (Дмитриеву о «Кавказском пленнике», 25 сентября 1822); «Пушкин написал Узника: слог жив, черты резкие, а сочинение плохо; как в его душе, так и в стихотворении нет порядка» (о «Кавказском пленнике», Вяземскому, 13 июня 1822); «Слог жив, черты прекрасные, но в целом не довольно силы и связи» (о «Бахчисарайском фонтане», Дмитриеву, 7 апреля, 1824). Понятие «связи», конечно, очень важно для Карамзина-историка — но важно оно и для Карамзина-человека, который после смерти своего любимого императора скажет: «Александра нет: связь и прелесть для меня исчезли»¹²¹. Связи Карамзин не находит ни в стихах Пушкина, ни в его душе: бессвязная стихия Поэзии претит Истории, а бессвязность Пушкина-человека претит Карамзину.

¹¹⁹ См. об этой полемике: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. М.-Л., 1956. С. 222–224.

¹²⁰ «Воспоминание» (1803).

¹²¹ Письма Н. М. Карамзина к князю П. А. Вяземскому 1810–1826. (Из Остафьевского архива). СПб., 1897. С. 171.

Пушкин небрежно отражает эту атаку Истории на Поэзию: план, «порядок» — прерогатива Истории, и Поэзия нисколько не претендует на обладание этими качествами. «Я, право, более люблю стихи без плана, чем план без стихов» (А. А. Бестужеву, 30 ноября 1825). «Но *плана* нет в оде и не может быть... Какой план в Олимпийских одах Пиндара? Какой план в Водопаде, лучшем произведении Державина?» (Возражение на статью Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии», 1826–1827). Если же план Поэзии все-таки понадобится, она прекрасно знает, где сможет его найти. «Ты хочешь *плана*? возьми конец десятого и весь одиннадцатый том [«Истории...» Карамзина, разумеется], вот тебе и *план*» (Вяземскому, 13 и 15 сентября 1825).

Как наивен был Полевой, полагавший, что в «Борисе...» Пушкин «рабски влачится» за Карамзиным! Вся тонкость ситуации от него ускользнула; он не понял, какого масштаба спор скрыт за смиренным подражанием и смиренным посвящением, не увидел титанической борьбы двух грозных муз за русское пространство и русское время! Зато проницательный Веневитинов — кажется, понял: «Кто из друзей литературы не заинтересуется тем, как эти два гения, точно из соревнования, рисуют нам одну и ту же картину, но в различных рамках и каждый с своей точки зрения. Все, что мы могли узнать о трагедии г. Пушкина, заставляет нас думать, что если — с одной стороны — историк, смелостью колорита возвысился до эпопеи, то поэт, в свою очередь, внес в свое творение величавую строгость истории»¹²².

«Карамзин есть первый наш историк и последний летописец» (рецензия на первый том «Истории Русского народа» Полевого). До отбытия своего в южную ссылку Пушкин чередовал посещения дома «последнего летописца» с утехами, которые Карамзин сурово порицал. Вигель пишет: «Его [Пушкина] спасали от заблуждений и бед, — свидетельствует Вигель, — собственный сильный рассудок... чувство чести, которым весь был он полон, и частые посещения дома Карамзина, в то время столь же привлекательного, как и благочестивого». Сам Пушкин помогает нам представить появление поэта после бессонной ночи пред «благочестивым» лицом «последнего летописца»:

Григорий

Ты все писал и сном не позабылся,
А мой покой бесовское мечтанье
Тревожило, и враг меня мутил...

Пимен

Младая кровь играет;
Смирай себя молитвой и постом...

Когда станет ясно, что молитва не поможет и увещевания благочестивого «летописца» пропадают втуне, Карамзин почти что отречется от поэта, скажет Дмитриеву — другому строгому пушкинскому опекуну, — что «давно, истощив все способы образумить эту беспутную голову, предал

¹²² Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в «Московском вестнике» // *Веневитинов Д. В.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1934. С. 244.

несчастливого Року и Немезиде» (19 апреля 1820) и, в довершение, вполне средневеково и летописно сравнит Пушкина с дьяволом, дав тем самым ход столь популярной в дальнейшем метафоре «Пушкин — бес»: «Если Пушкин и теперь не исправится, то будет чортом еще до отбытия своего в ад» (Вяземскому, 17 мая 1820).

И все же в конце концов, забыв все размолвки и обиды, он просит за Пушкина, благодаря чему тот и попадает не на Соловки, а к добряку Инзову. «Трудно было заставить Александра отменить приговор; к счастью, два мужа твердых, благородных, им уважаемых, Каподистрия и Карамзин, дерзнули доказать ему всю жестокость наказания и умолить о смягчении его» (Вигель). При этом Карамзин берет с Пушкина слово два года ничего не писать против правительства — но, увы: «он не сдержал слова, им мне данного в тот час» (Вяземскому, 17 августа, 1824). Карамзин отныне воспринимает Пушкина как больного душой — он для него в «горячке и бреду»; попытки Пушкина примириться через посредничество Жуковского («Введи меня в семейство Карамзина, скажи им, что я для них тот же» — Жуковскому, октябрь 1824) безуспешны. А когда в 1824–1825 распространяются слухи о ссоре Пушкина с отцом и почти одновременно всплывают какие-то эпиграммы на Карамзина, ложно приписанные Пушкину, в переписке друзей образ Карамзина и Отца многозначительно сливаются, и «чорт»-Пушкин приобретает совсем уже жуткие черты чуть ли не отцеубийцы, одним ударом побивающего двух отцов — физического и духовного: «Пушкин поднял руку на отца по крови и на отца-Карамзина...» (А. И. Тургенев — Вяземскому, 28 апр. 1825).

В зеркале Близнецов вся эта история отразилась совсем по-иному: «Я обещал Николаю Михайловичу два года ничего не писать против правительства и не писал» (Жуковскому, апрель 1825); «Карамзин под конец был мне чужд» (Плетневу, 21 января 1831); «Карамзин меня отстранил от себя, глубоко оскорбив мое честолюбие и сердечную к нему привязанность. До сих пор не могу об этом хладнокровно вспомнить», — и все же еще в 1826 Пушкин продолжает (через Жуковского) искать у Карамзина заступничества: «Прежде, чем сожжешь это письмо, покажи его Карамзину... Кажется, можно сказать царю: Ваше величество, если Пушкин не замешан, то нельзя ли наконец позволить ему возвратиться?» (Жуковскому, январь 1826).

Смерть Карамзина — конец спора между Историей и Поэзией за пространство в русской культуре. Многозначительна, и отнюдь не просто панегирична, пушкинская фраза по поводу его кончины: «Карамзин принадлежит истории» (Вяземскому, 10 июля 1826). Этой фразой Пушкин, в сущности, прячет Карамзина в Историю, дарит его Истории; да и сама его формула: «Карамзин — последний летописец», при всей своей внешней панегиричности, на самом деле проделывает хитрый трюк в том же духе: лишает Карамзина исключительной позиции Демиурга, Творца Истории и превращает его в ее участника, в ее предмет: «Напиши нам его [Карамзина] жизнь, это будет 13-й том “Русской истории”...» (Вяземскому, 10 июля 1826).

Карамзин попадает в собственную Историю — таким образом, раздел закончен: Карамзин принадлежит Истории; История принадлежит Поэ-

ту, — и теперь Поэт может с легким сердцем посвятить свой поэтический труд Историку — «Драгоценной для россиян памяти Николая Михайловича Карамзина сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностью посвящает А. Пушкин», — читаем мы на титульном листе «Бориса Годунова».

Диалог с Карамзиным-мыслителем не прекращается до конца жизни Пушкина, нередко принимая скрытую форму. Так, в «Записке о древней и новой России» Карамзин, говоря о создании Петербурга в «местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток», замечает: «Человек не одолеет натуры!» Эту пессимистическую мысль Пушкин отдает в «Медном Всаднике» покровителю Карамзина — покойному Александру I («С Божией стихией Царям не совладеть...»), сам же, в «Арапе Петра Великого», изображает создание Петербурга как «победу человеческой воли над супротивлением стихий»¹²³. А однажды загробный авторитет понадобился Пушкину по совсем практическому вопросу, в котором покойный Историк тоже оказался Учителем: «Что касается до выгод денежных, то позвольте заметить, что Карамзин первый у нас показал пример больших оборотов в торговле литературой» (И. И. Дмитриеву, 14 февраля 1835).

МУРАВЬЕВ НИКИТА МИХАЙЛОВИЧ

(20.XII.1796 – 10.V.1843) — участник Отечественной войны, член Союза спасения, Союза благоденствия, «беспокойный Никита» X главы «Онегина». Встречались они в Лицее, в Петербурге в 1817–1820.

В годы юности на Пушкина сильное впечатление произвела критика Муравьевым предисловия к «Истории...» Карамзина: полемика шла вокруг романтической (и очень актуальной для Стрельцов! — *Астролог*) проблемы страстей. Муравьев оспаривал положение Карамзина о том, что «благотворная власть ума (имеется в виду самодержавие. — *Авт.*)» всегда обуздывает «бурное стремление мятежных страстей», — «беспокойный Никита» полагал, что «весьма трудно малому числу людей [т. е. самодержавной власти] быть выше страстей народов, к коим принадлежат они сами», да и сами страсти не так уж вредны для развития общества. Эта апология страсти — причем страсти не личной, но разделяемой целым народом! — не могла не импонировать Пушкину-романтику:

А я, в закон себе вменяя
Страстей единый произвол,
С толпою чувства разделяя...

Позднее, в мемуаре о Карамзине, Пушкин отзовется об этой критике иронически, как о крайне поверхностной: «Никита Муравьев, молодой



Н.М. Муравьев.
Рисунок
О. Кипренского, 1815

¹²³ Наблюдение Б. В. Томашевского (Пушкин. Кн. 1. М.-Л., 1956. С. 584).

человек, умный и пылкий, разобрал предисловие или введение: предисловие!..» Поэт охладает и простится со «страстями» юности — а Муравьев для нас так и останется тем дерзким юношей, каким он отразился в зеркале пушкинских стихов:

...полон дерзости и сил
Минуты вспышки торопил.

ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – КОЗЕРОГ. “ПОРА! ПОРА! РОГА ТРУБЯТ”»

АЛЕКСАНДР I

(23.XII.1777 – 1.XII.1825) — император. «Видел я трех царей... Второй меня не жаловал... с моим тезкой я не ладил» (жене, 20 и 22 апреля 1834). Видел Пушкин императора уже в Лицее, и при встрече не растерялся — на его вопрос, кто у них в Лицее первый, ответил: «У нас нет, ваше императорское величество, первых — все вторые».

Бойкий благонамеренный ответ не спас от царского гнева: «Пушкина надобно сослать в Сибирь; он наводнил Россию возмутительными стихами», — однако поэт отправляется не в Сибирь, но в Екатеринослав, а оттуда, немедленно отпущенный Инзовым, едет развлекаться с семьей Раевских в Крым через Таганрог, где Судьба, озабоченная стройностью своих композиций, ухитрилась 30 мая 1820 устроить ему ночевку в доме, в котором через пять лет умрет его тезка-император...

В письмах ссыльного поэта царь упоминается постоянно, причем, как правило, иносказательно: «Август», «Тиверий», «Иван Иванович»; в письмах к брату и друзьям постоянные сетования на то, что «царь не дает мне свободы» (Всеволожскому, октябрь 1824). Вот очень пока-

544



Справа: Александр I на прогулке,
рис. А. Орловского;
слева: рис. Пушкина, 1829



зательные строки из письма к брату из Михайловского (ноябрь 1824): «Пусть оставят меня так, пока царь не решит моей участи. Зная его твердость и, если угодно, упрямство (Козел он и в царском обличе Козел. — *Астролог*), я бы не надеялся на перемену судьбы моей, но со мной он поступил не только строго, но и несправедливо. Не надеясь на его снисхождение, надеюсь на справедливость его». Впрочем, сам поэт прекрасно понимает, что на справедливость державного Козерога ему рассчитывать нечего: «европейская молва о европейском образе мыслей» всегда оправдывает царя, оказавшегося «главой царей»; а для Козерога, — подтвердит Астролог, — самое главное — внешний порядок, соблюдение внешних приличий, внешний европейский лоск. В апреле 1825 Пушкин даже обратился с личным письмом к Александру с просьбой «разрешить поехать куда-нибудь в Европу» для «немедленной операции аневризма». «Если бы царь меня до излечения отпустил за границу, то это было бы благодеяние, за которое я бы вечно был ему и друзьям моим благодарен» (Жуковскому, апрель 1825). — Письмо царю даже не передали: это ведь неслыханное нарушение приличий: в Европу! Кто же его пустит в Европу, когда он себя вести не умеет! Пусть лечится во Пскове. (Все это не мешает царю с приятствием читать «Руслана и Людмилу» и отзываться о Пушкине как о «повесе с большим талантом»). — «Неожиданная милость его величества тронула меня несказанно... Несмотря на все это, я решился остаться в Михайловском, тем не менее чувствуя отеческую снисходительность его величества. Боюсь, чтоб медленность мою воспользоваться монаршей милостию не почли за небрежение или возмутительное упрямство. Но можно ли в человеческом сердце предполагать такую адскую неблагодарность... Я все жду от человеколюбивого сердца императора, авось — либо позволит он мне со временем искать стороны мне по сердцу и лекаря по доверчивости собственного рассудка, а не по приказанию высшего начальства» (Жуковскому, июль 1825).

Близнецы могут сколько угодно изошрять свое и без того изошренное остроумие — на Козерога это не действует. Пушкин это понимает и, написав царю второе письмо, не отправляет его. «Посидим у моря, подождем погоды...» (Жуковскому, 6 октября 1825) — эти слова написаны за месяц до смерти Александра... «Бывают странные сближенья»? «Как верный подданный, должен я, конечно печалиться о смерти государя» — из письма Катенину (4 декабря 1825). «Покойный император в 1824 сослал меня в деревню за две строчки нерелигиозные — других художеств за собой не знаю» (Плетневу, январь 1826); «Покойный император, сослав меня, мог только упрекнуть меня в безверии... Говорят, ты написал стихи на смерть Александра — предмет богатый! — Но в течение десяти лет его царствования лира твоя молчала. Это лучший упрек ему. Никто более тебя не имел права сказать: глас лиры — глас народа. Следовательно, я не совсем был виноват, подсвистывая ему до самого гроба» (Жуковскому, январь 1826); «Гонимый шесть лет сряду, замаранный по службе выключкою, сосланный в глухую деревню за две строчки перехваченного письма, я, конечно, не мог доброжелательствовать покойному царю» (Дельвигу, февраль 1826).

Нигде не слышно сожалений по поводу кончины императора, ни в письмах к друзьям, ни в первом письме к новому царю, — сожаления лишь

по поводу того, что «имел несчастье заслужить гнев покойного императора легкомысленным суждением касательно афеизма». Напротив, есть ощущение, что ожидание «погоды» было не напрасным, что Судьба, убрав императора, освободила поэту дорогу: «Потребовалась смерть Александра... чтобы моя трагедия могла увидеть свет» (Хитрово, февраль 1831).

Но постепенно понимается, что все перемены — всегда к худшему, и уже в письме к Хитрово упоминание больших дел, «что сделал Александр», в письмах к друзьям ирония по поводу того, что «всех нас избаловал покойник царь, который у всех крестил ребят» (Плетневу, 7 января 1831), ностальгическое воспоминание веселой псковской жизни во времена, «как царствовал Александр» (Н. М. Языкову, 14 апреля 1836). Да, Рак для Близицево хуже Козерога, — вздохнет Астролог, — но чтобы понять это, надо испытать на себе обоих: «никогда они [русские писатели] не бывали притеснены, как нынче» (Д. В. Давыдову, август 1836).

Пушкинский Александр, «к противочувствиям привычный», застрянет между полюсами: и «кочующий деспот», столь склонный к неожиданным перемещениям, — и «недвижный страж», прославившийся своей ленью («враг труда»); и освободитель Европы — и ее же поработитель:

И ветхую главу Европа преклонила,
Царя-спасителя колена окружила
Освобожденною от рабских уз рукой...

(«На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году»)

И делу своему владыка сам дивился,
Се благо, думал он, и взор его носился
От Тибровых валов до Вислы и Невы,
От саркосельских лип до башен Гибралтара:
Все молча ждет удара,
Все пало — под ярем склонились все главы.

(«Недвижный страж дремал на царственном пороге...»)

Но, кажется, перевешивает все же «благо» — память о «дней Александровых прекрасном начале»:

Простим ему неправогоненье:
Он взял Париж, он основал лицей...

(Близнецы найдут слова, чтобы оправдать свой Знак Смерти перед историей, в глазах Европы — а ориентированному на внешний мир Козерогу больше ничего не нужно. Неужели ли беспокоиться о том, что думает о нем какой-то кропающий стихи мальчишка? — *Астролог*).

А слова Александра по прочтении его «Деревни» — «поблагодарите Пушкина за добрые чувства, вызываемые его стихами»¹²⁴, — вероятно, запомнились и отозвались при новом, не столь отзывчивом императоре:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал...

¹²⁴ Вестник Европы, 1871, т. 4, июль. С. 196.

ВУЛЬФ АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ

(29.XII.1805 – 29.IV.1881) — сын П. А. Осиповой от первого брака, в 1822–1826 студент Дерптского университета, в 1829–1833 служил в Гусарском принца Оранского полку; приятель Пушкина.

Не любил Пушкина этот друг и приятель, не понимал, видел по-Козерожи только одну его сторону, и нельзя не чувствовать скрытой недоброжелательной насмешки, пронизывающей его записи. «Желаю ему быть счастливу, — пишет Вульф, — узнав о предстоящей женитьбе Пушкина. — Но не знаю, возможно ли надеяться этого с его нравами и образом мыслей. Если круговая порука есть в порядке вещей, то сколько ему, бедному, носить рогов, — это тем вероятнее, что первым его делом будет развратить жену». Довольно: это тот случай, когда судят по себе... Однако общественное мнение здесь опять на стороне Козерога; вот Вересаев (отличающийся просто болезненным пристрастием к этому знаку, да и не мудроно — сам рожден под ним) пишет: «Не Вульф виноват в том, что так воспринимал Пушкина. Пушкин сам обращался к нему почти исключительно своей цинично-озорной стороной, сам направлял их общение по определенному руслу»¹²⁵.

А какой еще стороной можно было обратиться к человеку, сформулировавшему свое кредо в дневнике так: «Меня томит желание быть с женщинами, если нельзя их иметь»?¹²⁶ Пушкин тут не потрудился быть чем-то большим, нежели зеркалом своего приятеля, с единственной поправкой на дух «озорства», который самому Вульфу был, похоже, чужд. Одно дело — когда они с Пушкиным в кругу тверских сестриц весело разыгрывали Ловласа и Вальмона; совсем другое дело — Вульф один: его романы унылы и безулыбчивы, и сам он это понимает: называет себя «холодным обожателем», не имеющим «от природы пылких страстей» (парадоксально для профессионального Ловеласа!)¹²⁷; любуясь, сравнивает себя строкой Языкова с волной: «Горит, блестит, но холодна!»¹²⁸.

В одиночку Вульф образует странный план в биографиях друзей — Пушкина и Дельвига. Он хозяйничает на задворках их жизни каким-то мрачным демоном обладания. Если Пушкин Анну Керн воспел — то Вульф ее «имел» (его любимое словцо), да еще поругивал: еле, мол, возбудила «мою холодную и вялую чувственность»¹²⁹. Если Пушкин воспел дикую красу своих калмычек и нечитание ими «Сен-Мара» — то Вульф своих «калмычек» (в его случае — молдаванок, полячек) «имел», в чем и расписывается в дневнике. Если в Софье Салтыковой счастливый барон Дельвиг обрел ту «милую деву», что «все искал душою я», а Плетнев в чопорном сонете назвал ее «душистой лилией», то Вульф (собственные слова) «не имел ее совершенно потому, что не хотел». Если Пушкин забавлялся куртуазной игрой с Лизой Полторацкой — то Вульф ее имел;

¹²⁵ *Вересаев В.* Спутники Пушкина. Т. 2. М., 1993. С. 12.

¹²⁶ *Вульф А. Н.* Дневники. 1827–1842. М., 1929. С. 304.

¹²⁷ Там же. С. 351.

¹²⁸ Письмо к сестре Анне от 26 февраля 1830 // Пушкин и его современники. Вып. I. СПб., 1906. С. 90.

¹²⁹ *Вульф А. Н.* Дневники. 1827–1842. М., 1929. С. 195.



Слева: Вульф, с акварели
Н. Шаде; справа: рис. Пушкина,
1830

если Пушкин обессмертил Сашу Осипову в неприступно-безжалостной («сжальтесь!») АLINE, — то Вульф ее имел; если Пушкин суеверно боготворил в Наталье Гончаровой «мадону», — то Вульф... Нет, конечно, до этого дело не дошло; но в глубине души Вульф не сомневался, что и здесь мог бы превзойти своего учителя (однажды он назвал Пушкина своим учителем в любовной науке и признавал, что женщин поэт «знает как никто»), — во всяком случае, сестре ANNE он пишет с явным сознанием своих выдающихся возможностей, стесненных лишь обязательствами дружбы: «Я не столько нетерпелив видеть Госпожу Пушкину, потому что я себя изведal — и смиряюсь»¹³⁰.

Еще этот серьезный человек, несколько однообразно всех имевший, за пять лет предсказал появление холеры в России, и Пушкин проникся к нему уважением, ибо в 1826 о холере ничего еще не знал.

А медвежья шуба, под которой Вульф обнимался с супругой «милого Дельвига» во время гуляния в Красный кабачок при участии самого Дельвига, но без Пушкина (зима 1829), почему-то понравилась Пушкину и перешла к нему: «Мне очень кстати было предложение Александра Сергеевича поменяться медвежьими шубами; он мне дал придачи 150 руб.»

ГРИБОЕДОВ АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ

(15.I.1790 [по др. данным 1795] — 11.II.1829) — писатель, дипломат. Пушкин и Грибоедов, возможно, встречались еще в детстве. Вот что вспоминает современница: «Мальчик Грибоедов, несколькими годами постарше Пушкина, и другие их товарищи были всегда так чисто, хорошо одеты, а на Пушкине всегда было что-то и неопрятно, и сидело нескладно» (астрологично подмечено! — *Астролог*). Знакомство возобновилось в Петербурге в последицейскую пору. «Грибоедов, Катенин, Жандр, —

¹³⁰ Пушкин и его современники. Вып. I. СПб., 1906. С. 93.

вспоминает артистка А. М. Колосова, — ласкали талантливого юношу, но куда относились к нему, как старшие к младшему: он дорожил их мнением и как бы гордился их приязнью. Понятно, что в их кругу Пушкин не занимал первого места и почти не имел голоса. Изредка, к слову о театре и литературе, будущий гений смешил их остроумной шуткой, экспромтом или справедливым замечанием»¹³¹. (Еще бы ему иметь голос среди двух Козерогов и Рыбы! — *Астролог*.)

Близкой дружбы не было и не могло быть, а вот уважение, понимание масштаба дарования — было: «Я познакомился с ним в 1817 году, — вспоминает Пушкин (в «Путешествии в Арзрум»). — Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, — все в нем было необыкновенно привлекательно. Рожденный с честолюбием, равным его дарованиям, долго был он опутан сетями мелочных нужд и неизвестности. Способности человека государственного оставались без употребления; талант поэта был не признан; даже его холодная и блестящая храбрость оставалась некоторое время в подозрении. Несколько друзей знали ему цену и видели улыбку недоверчивости, эту глупую, несносную улыбку, когда случалось им говорить о нем как о человеке необыкновенном... Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда с своею молодостью и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом и уехал в Грузию».

Кто еще в нескольких строках даст такое мудрое отпущение всех земных грехов (сколько написано томов с размазыванием «неблаговидных» поступков Грибоедова, которые вот уже два века ничем не могут объяснить и лишь разводят руками), кто еще так поймет, как Подсмертный Знак! И о «Горе от ума» никто и никогда не скажет точнее и умнее, чем Близицы в письме (январь 1825) к А. А. Бестужеву: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным. Следственно, не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличия комедии Грибоедова. (Кто бы так к самим Близицам отнесся! — *Астролог*) <...> В комедии “Горе от ума” кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый мальчик, проведенный несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими за-



Вверху: Грибоедов, акварель В. Машкова, 1827; внизу: Грибоедов в персидской шляпе, рис. Пушкина в альбоме Ел. Ушаковой, 1829

¹³¹ Каратыгин П. А. Записки. Т. 2. Л.: Academia, 1930. С. 271.

мечаниями. Все, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он все это? <...> Первый признак умного человека — с первого взгляда знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подоб.»

Какая верная оценка Козерожьего горя от ума! — восхищается наш Астролог. — Козерог именно не разбирает, кому говорит свои умные слова, готов учить всех и всегда, — в этом-то его трагедия.

И опять перед нами пример того, как Близнецы в некотором смысле делают славу Козерогу; даже знаменитая встреча Пушкина с гробом Грибоедова — тоже способствует увеличению этой славы, придавая отношениям двух Александров Сергеевичей высокий мистический смысл и еще более возвышая убиенного в глазах потомков. А смерть Грибоедова Пушкин счел вполне своевременной: когда литератор В. А. Ушаков в его присутствии с негодованием отозвался о Грузии, «лишившей нас Грибоедова», Пушкин возразил: «Так что же? Ведь Грибоедов сделал свое. Он уже написал “Горе от ума”»¹³².

Пушкин почему-то был уверен, что Грибоедов «свое сделал» и мог спокойно уйти, — а может, ему просто вспомнилось знаменитое «умри, Денис, лучше не напишешь» и показалось забавным, что Грибоедов, в отличие от своего предшественника Фонвизина, именно так буквально и поступил?

ИНЗОВ ИВАН НИКИТИЧ

(3.I.1768 – 8.VI.1845) — генерал-лейтенант, наместник Бессарабской области, к канцелярии которого в 1820–1823 был прикомандирован высланный из Петербурга Пушкин. Друг мартинистов Екатерининского века, Инзов «был очень образован и начитан, занимался историей, естественными науками, собирал рукописи»¹³³. Едва успев познакомиться с Пушкиным, Инзов дает ему пронизательную характеристику, до которой, кажется, не смогли подняться лицейские педагоги: причина «погрешностей» молодого поэта — не «испорченность сердца» (в чем как раз заподозрил его Энгельгардт), «но по молодости необузданная нравственностью пылкость ума» (письмо к И. А. Каподистрия, 21 мая 1820). Так недостаток почти что обращается в достоинство; во всяком случае, едва ли для «обуздания» этой «пылкости» Инзов немедленно, лишь только заполучив Пушкина под свое начало, отпускает его на Кавказ с генералом Раевским и по этому поводу пишет К. Я. Булгакову: «Расстроенное здоровье г. Пушкина и столь молодые лета и неприятное положение, в коем он по молодости находит-

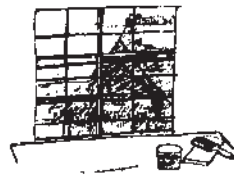


Вверху: Инзов, литография М. Кляукина; внизу: рис. Пушкина, 1821

¹³² Московский Телеграф. 1830, № 12. С. 515.

¹³³ *Бартенев П. И.*, цит. изд. С. 156.

ся, требовали, с одной стороны, помочи, а с другой, безвредной рассеянности, потому отпустил я его с генералом Раевским... При оказии прошу сказать об одном графу И. А. Каподистрии. Я надеюсь, что за сие меня не побранит и не назовет баловством». В Кишиневе Инзов поселил Пушкина в своем доме, поил, кормил, давал займы денег, а если Пушкин напраказит, то сажал без сапог под домашний арест, — более для предупреждения неприятных последствий, чем для наказания.



Вид из окна комнаты Пушкина в доме Инзова. Рис. Пушкина. Чем не взгляд из птичьей клетки?

Законов провозвестник,
Смиранный Иоанн,
За то, что яский пан,
Известный нам болван,
Мазуркою, чалмою,
Несносной бородою —
И трус и грубиян —
Побит немножко мною,
И что бояр пугнул
Я новою тревогой, —
К моей канурке строгой
Приставил караул...

(«Мой друг, уже три дня...»)

Однажды Инзов объявил Пушкину освобождение из-под очередного ареста почти что на Пасху, во Вторник Страстной Недели (28 марта 1822), после заутрени, — и Пушкин, по меткому наблюдению тут же присутствовавшего П. И. Долгорукова, «как птичка из клетки, порхнул из генеральского кабинета на улицу искать прежних рассеяний»¹³⁴. Как знать, не отголосок ли этой предпасхальной амнистии — пасхальное стихотворение следующего года:

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны...

Есть еще один повод заглянуть в это стихотворение как в зеркало, отражающее отношения поэта со своим бессарабским начальником. Инзов был большой охотник до птиц: держал множество канареек, двух сорок и попугая; этих «попугаев и сорок инзовских» (упомянутых в письме Плетневу 7 января 1831) поэту удалось обучить бранным словам, коими они однажды поделились с посетившим Инзова преосвященным Димитрием. Реакция начальника была по обыкновению кроткой: «Иван

¹³⁴ Цит. по: Летопись жизни и творчества Пушкина. 1799–1826. Л., 1991. С. 305.

Никитич, с свойственной ему улыбкой и обыкновенным тихим голосом своим, сказал Пушкину: “Какой ты шалун! преосвященный догадался, что это твой урок”. Тем все и кончилось»¹³⁵. Словно бы и самого Пушкина Инзов воспринимал как «птичку», которую нужно держать у себя в доме (ведь поселил беспокойного поэта у себя!), иногда сажать в клетку и время от времени выпускать... Во всяком случае, жизнь с многочисленными птицами Инзова, окружавшими поэта с утра до вечера, вряд ли могла миновать поэзию: иначе отчего вдруг так властно зазвучала птичья, воздушная тема («птичка Божия не знает ни заботы, ни труда») с примерками крыльев то орла («сижу за решеткой в темнице сырой»), то соловья («О дева-роза, я в оковах... Так соловей в кустах лавровых... В неволе сладостной живет»), и с бесконечными полетами:

Я пил — и думою сердечной
Во дни минувшие летал...
(«Друзьям»)

Я к вам лечу воспоминаям...
(Из письма к Я. Н. Толстому)

Златой предел! любимый край Эльвины,
К тебе летят желанья мои!
(«Кто видел край...»)

...К нему слетит моя признательная тень...
(«К Овидию»)

Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
И улетел в страну свободы, наслаждений...
(«Надеждой сладостной младенчески дыша...»)

А генерал-птичник, — быть может, косвенный виновник этого воздушно-орнитологического направления мыслей, — строчил тем временем в Петербург благожелательные донесения: «Пушкин, живя со мною в одном доме, ведет себя хорошо и при настоящих смутных обстоятельствах не оказывает никакого участия в сих делах... Он, побуждаясь тем же духом, коим исполнены все парнасские жители к ревностному подражанию некоторым писателям, в разговорах своих со мною обнаруживает иногда пиитические мысли. Но я уверен, что лета и время образуют его в сем случае» (письмо к Каподистрия, 28 апреля 1821). Заметим: «образуют» не воспитатели, коим не было отбоя (кто только не пытался «воспитывать» Пушкина!), но «лета и время» — собственно, так и произошло...

Пушкин был нужен Инзову: по словам Вигеля, «веселый, острый ум Пушкина оживил, осветил пустынное уединение старца». Когда наместничество в Бессарабии было передано Воронцову и Пушкин должен был переехать в Одессу, Инзов горевал о поэте, принесшем ему немало хлоп-

¹³⁵ Русский Архив, 1866, стлб. 1264–1265.

пот, и говорил Вигелю: «Ведь я мог бы удержать его: он был прислан ко мне, попечителю, а не к бессарабскому наместнику»¹³⁶ (жалел о потере столь мощного источника энергии, — прокомментирует тут Астолог). Пушкин всю жизнь вспоминал «Инзушку» с нежностью; вот какую характеристику дал он ему в «Воображаемом разговоре с Александром Первым»: «Генерал Инзов добрый и почтенный человек, он русский в душе; он не предпочитает первого английского шалопаю всем известным и неизвестным своим соотечественникам; он уже не волочится, ему не 18 лет от роду: страсти если и были в нем, то уж давно погасли. Он доверяет благородству чувств, потому что сам имеет чувства благородные, не боится насмешек, потому что выше их, и никогда не подвергнется заслуженной колкости, потому что со всеми вежлив, не опрометчив, не верит вражеским пасквилям».

А в зеркале Инзова отражение Пушкина было простым и ясным: «Он малый, право, добрый, жаль только, что скоро кончил курс наук» (письмо к К. Я. Булгакову, май-июнь 1820). «Добрый малый» — так, кажется, мало кто Пушкина видел. И тем не менее Пушкин полюбит это свое отражение, оставит его жить в поэзии:

Иль просто будет добрый малой,
Как вы да я, как целый свет?

(«Онегин», 8, VIII)

И от поклонниц, желающих видеть в нем поэтические крайности — ангела, демона, — порой отмахнется опять-таки этим своим мило-прозаическим отражением, этим инзовским словом: «На самом деле я просто добрый малый (von homme), который хочет лишь заплыть жиром и быть счастливым» (Е. М. Хитрово, май 1830).

ИПСИЛАНТИ АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ

(23.XII.1792 – 12.II.1828) — князь, участник Отечественной войны, генерал-майор русской службы, гетерист, предводитель греческого анти-турецкого восстания 1821. Кишиневский знакомый Пушкина.

Выступая против турок, Ипсиланти рассчитывал на помощь России, но российское правительство не поддержало его, дав в своем офицозе («Сын Отечества», 1821, № 15) суровую характеристику мятежного князя, чем-то напоминающую многие благонамеренные отзывы о молодом Пушкине: «Предприятие князя Ипсиланти почитается действием иступления, которым ознаменовано нынешнее время, неопытности и легкомыслия сего молодого человека».

Ипсиланти и в самом деле не был идеальным вождем. Первоначальные восторги Пушкина («Говорили об Ипсиланти: между пятью греками я один говорил как грек... Я твердо уверен, что Греция восторжествует» — дневник, 2 апреля 1821), написавшего даже письмо к Ипсиланти (не сохранилось) и собиравшегося бежать из Кишинева к нему на помощь, довольно быстро сменились тревожными подозрениями, а затем

¹³⁶ Бартенев, цит. изд. С. 231.

и разочарованием. Быстро насторожила бессмысленная жестокость Ипсиланти: «Семеро турков были приведены к Ипсиланти и тотчас казнены — странная новость со стороны европейского генерала» (В.Л. Давыдову (?), март 1821). Со всем уж серьезно охладили дальнейшие действия Ипсиланти, которые сильно напоминали предательство, — в «Кирджали» Пушкин напишет об этом: «Александр Ипсиланти был лично храбр, но не имел свойств, нужных для роли вождя, за которую он взялся так горячо и так неосторожно. Он не умел сладить с людьми, которыми принужден был предводительствовать. Они не имели к нему ни уважения, ни доверенности. После несчастного сражения, где погиб цвет греческого юношества... Ипсиланти ускакал к границам Австрии и оттуда послал свое проклятие людям, которых называл послушниками, трусами и негодьями. Эти трусы и негодяи, большею частью, погибли... отчаянно защищаясь противу неприятеля вдесятеро сильнейшего».

Впрочем, сам Ипсиланти не считал себя предателем — вернее, считал предателем не себя; его прощальная прокламация к своим бывшим товарищам выдержана в духе романтических инвектив, обращаемых к презренной черни: «Подлое стадо рабов, измены и козни, вами подстроенные, принудили меня оставить вас. Отныне всякая связь между нами порвана. Я скрою в глубине души стыд при воспоминании, что был вашим предводителем. Вы изменили своим клятвам, вы предали Бога и родину; вы предали меня тогда, когда я надеялся победить или умереть вместе с вами»¹³⁷.

Иначе говоря: Ипсиланти разочаровался — а вслед за ним разочаровался и Пушкин:

Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...
Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.

К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь...



Вверху: Ипсиланти, неизв. художник;
внизу: рис. Пушкина, 1830

¹³⁷ Цит. по: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. М.-Л., 1956. С. 461.

Есть в этом стихотворении одна комическая нота, которая, быть может, позволяет увидеть в нем момент пародии на послание Ипсиланти: «сеятель» с непонятной уверенностью провозглашает свою «чистоту и безвинность» и на этом основании совсем не по-христиански отступает от «мирных народов», предоставляя их мясникам. А сподвижников Ипсиланти турки на берегу Прута «зарезали» в самом буквальном смысле...

И все же Ипсиланти — еще один герой, которому Пушкин оставил «сердце»; словно назло реальности он даже называет его «великодушным»:

Здесь, лирой северной пустыни оглашая,
Скитался я в те дни, как на брега Дуная
Великодушный грек свободу вызывал...

(«К Овидию»)

КАТЕНИН ПАВЕЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ

(22.XII.1792 – 4.VI.1853) — поэт, критик, драматург; в 1818–1820 капитан лейб-гвардии Преображенского полка; член Военного общества и Союза спасения. Большой любитель театра, где, как известно,

...воскресил

Корнеля гений величавый.

Словно бы одаренный недюжинными экстрасенсорными способностями, Катенин обладал поразительным влиянием на собеседников: когда он сам читал свои стихи, они казались безупречными. Самолюбивый, мелочный, не прощающий ни малейшей обиды... Вигель про него пишет: «Видал я людей самолюбивых до безумия, но подобного ему не встречал, у него было самое странное авторское самолюбие: мне случалось от него самого слышать, что он охотнее простит человеку, который назовет его мерзавцем, плутом, нежели тому, который хотя бы по заочности назвал его плохим писателем; за это готов он вступить с оружием в руках». За оружие Катенин действительно любил хвататься при любом случае (этот Козерог был на редкость упрям и бодлив. — *Астролог*).

Но прежде всего Катенин был прирожденным критиком, и Пушкин не сильно кривил душой, когда писал ему: «покамест, кроме тебя, нет у нас критики» (февраль 1826). Катенин критиковал все и вся и даже пострадал за критику: был выслан из Петербурга за шиканье в театре (не понравилась Катенину сама Семенова). Критиковать ему было сподручно, ибо он всегда знал, как нужно и как правильно: какой должна быть трагедия (лучше всего — на манер Расина), идиллия и т. д. Катенин, разумеется, хотел и Пушкина приобщить к этому своему Зна-



Вверху: Катенин, неизв. художник; внизу: рис. Пушкина, 1824 — Катенин или С. Волконский?

нию — хотел, чтобы Пушкин видел в нем Учителя — чего, разумеется, быть никак не могло: «ученик» прекрасно видел слабые стороны «учителя», и уже в «Моих замечаниях об русском театре» (конец 1819) Пушкин дал поэзии Катенина прохладную характеристику: «славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией». Да и как можно было всерьез принимать учительские претензии человека, который о Карамзине, к примеру, отзывался так: «История его подлая и педантическая, а все прочие его сочинения жалкое детство»¹³⁸.

Однако Катенину так хотелось учительства — отчего же не подыграть и не изобразить, что испытываешь сильнейшее влияние этого «мага»? Так была разыграна сцена (ведь все отношения с Катениным вращались вокруг театра), немало польстившая самолюбию старшего друга.

— Я пришел к вам, как Диоген к Антисфену: побей, но выучи, — сказал Пушкин Катенину в 1818, подавая ему трость.

— Ученого учить — портить, — скромно ответил Катенин.

И все же учил, и был недоволен, что Пушкин подчинился ему не вполне беспрекословно: «он сознавался в ошибках, но не исправлял их», — укоризненно напишет он о Пушкине в поздних воспоминаниях (1852). И если и научил, то, видимо, совсем не тому, чему хотел научить: «Ты отучил меня от односторонности в литературных мнениях, а односторонность есть пагуба для мысли», — писал Пушкин Катенину в феврале 1826. Парадоксальное признание: Катенин с его неподвижной верностью однажды принятым правилам «отучил от односторонности» бесконечно изменчивых Близнецов? Уж не завуалированный ли это призыв к самому Катенину оборотиться наконец на себя и отучить от односторонности себя самого — «Учитель, научи себя сам...»

В письмах Пушкин нередко хвалил Катенина, заступался за него перед своими друзьями, однако однажды обронил и такую эпиграмму в прозе: «Катенин... опоздал родиться — и своим характером, и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию. В нем та же авторская спесь, те же литературные сплетни и интриги» (Вяземскому, ок. 21 апреля 1820). В Кишиневе катенинская бодливость является Пушкину уже совсем в комическом свете, и он пытается на расстоянии затеять корриду: «Я отвечал Бестужеву... Нельзя ли опять сравнить его с Катениным? любопытно бы» (Гнедичу, 27 июня 1822).

Характерный случай, оставивший след на всей жизни Катенина и определивший его отношение к Пушкину даже после смерти поэта, произошел в 1828. Надо сказать, что, как истинный Козерог, Катенин вовсе не был в восторге от пушкинских произведений (особенно выразителен его отзыв о «Борисе Годунове»: «нуль»¹³⁹; «Годунов» Лобанова нравился ему больше...), считал своим долгом все их подробно разбирать, критиковать и давать советы по улучшению. Козерог, — комментирует Астролог, — ко всем лезет со своими советами — особенность, на кото-

¹³⁸ Н. И. Бахтину, 9 января 1828 // *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 275.

¹³⁹ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 7. [Л.]: Издательство АН СССР. 1935. С. 459.

рую Вяземский, ненавидевший Катенина, написал по праву Козерожьего Знака Смерти астрологическую эпигramму:

Не классик ты и не романтик;
Так что же ты в своих стишках?

На козых ножках старый франтик,
С указкой детскою в руках.

Так случилось и со стихотворением Пушкина «Друзьям» («Нет, я не лстец. . .»). Катенин не поленился послать Пушкину длиннее стихотворение «Старая бьль», где посредством исторической аллегории «тонко» упрекнул Пушкина в царедворстве и раболепии, но в конце концов все же великодушно отдал Пушкину кубок поэтического первенства. Близнецы ответили:

Напрасно, пламенный поэт,
Свой чудный кубок мне подносишь
И выпить за здоровье просишь:
Не пью, любезный мой сосед!...
Товарищ милый, но лукавый,
Твой кубок полон не вином,
Но упоительной отравой:
Он заманит меня потом
Тебе вослед опять за славой...
...Я сам служивый: мне домой
Пора убраться на покой.
Останься ты в строях Парнаса;
Пред делом кубок наливай
И лавр Корнеля или Тасса
Один с похмелья пожинай.

Тут было от чего прийти в ярость! Внешне стихи очень комплиментарные: можно подумать, что Пушкин в очередной раз выражает преклонение перед старшим поэтом, сравнивая его с Корнелем, Тассом и т. п. Но Козерога не проведешь — он-то прекрасно прочитал скрытые тут намеки: и на пристрастие Катенина к вину (ассоциация с державинским «Философы пьяный и трезвый», откуда взята знаменитая строчка, выделенная курсивом) и на его же безграничное честолюбие, похмельную мечту о лаврах... Ужасные стихи. А главное, формально не придерешься — вот что хуже всего. А уж когда появились «Маленькие трагедии» — мнительный Катенин совсем потерял покой и сон: он был абсолютно убежден, что Пушкин под Сальери имеет в виду его, Катенина, и везде, где только мог, вступался за доброе имя Сальери, даже в воспоминаниях о Пушкине не забыл указать, что тот был исторически и нравственно некорректен, оклеветав в веках ни в чем не повинного композитора. Так и умер непримиренным, непрощившим. Козерог не склонен дарить Близнецам прощение, — констатирует Астролог, — тем более, что наука доказывает: прав был Козерог, непреклонно ищущий справедливо-

сти: не травил Сальери Моцарта; действительно оклеветал его Пушкин. А ведь было в Катенине что-то от Сальери: «Катенин... приезжает к ней [поэзии] в башмаках и напудренный и просиживает у нее целую жизнь с платонической любовью, благоговением и важностью» (черновик письма Пушкина к Вяземскому, ок. 21 апреля 1820). И протянул же Пушкину кубок с «отравой» — пусть и аллегорический.

ЛУНИН МИХАИЛ СЕРГЕЕВИЧ

(9.I.1788 – 15.XII.1845) — участник Отечественной войны, декабрист. Общение Пушкина с ним относится к послелицейскому периоду — вероятно, Лунин оказывал на юного поэта большое влияние: перед отъездом Лунина из Петербурга в 1820 Пушкин украл на память прядь его волос. Встречались они у «осторожного Ильи» (И. А. Долгорукого), где

Друг Марса, Вакха и Венеры,
Тут Лунин дерзко предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал...



Лунин. Литография
с рис. П. Соколова,
1822

Именно Лунину принадлежал романтический проект убийства Александра I на царскосельской дороге людьми в масках, которые, естественно, сами были обречены на немедленную смерть — воистину «решительные меры» (зачеркнутый вариант строки гласит: «губительные меры», — что не менее верно). «Михаил Лунин — человек поистине замечательный» — такой отзыв Пушкина о Лунине передала в 1835 декабристу его сестра Е. С. Уварова. Лунин же, по всей видимости, положил начало «солнечному образу» Пушкина: «Наше восходящее светило, юноша Пушкин», — это Лунин сказал по дороге из Петербурга в Париж в 1816¹⁴⁰, не ведая о том, что более знаменитым станет иной, печальный вариант этой солнечной метафоры.

МИЦКЕВИЧ АДАМ

(4.I.1798 – 8.XII.1855) — польский поэт. Познакомились с Пушкиным они в Москве в 1826, встречались в салоне Зинаиды Волконской, у А. С. Хомякова, Н. А. Полевого, затем в Петербурге. 15 мая 1829 Мицкевич покинул Россию.

...Он вдохновен был свыше
И свысока взирал на жизнь —

напишет Пушкин о Мицкевиче после их окончательного земного расставания. В самом деле, в Мицкевиче словно бы не было того раздвоения, о котором говорит Пушкин в стихотворении «Поэт», — словно бы Аполлон требовал его к священной жертве всегда и на «заботы суетного света» времени не остава-

¹⁴⁰ Цит. по: Летопись жизни и творчества Пушкина. 1799–1826. Л., 1991. С. 119.



Справа: Мицкевич,
рис. Я. Ж. Шмеллера, 1829;
слева: рис. Пушкина, 1829



лось; пушкинский импровизатор, столь жалкий в свои прозаические моменты, вовсе не похож на Мицкевича, который тоже был великим мастером импровизировать французской прозой — настолько великим, что на одной из его импровизаций Пушкин, ероша волосы, почти бегал по зале и повторял: «Какой гений! какой священный огонь! Что я в сравнении с ним!»¹⁴¹.

«Что я в сравнении с ним...» Многие современники согласились бы с этим самокритичным отзывом. «Пушкин оказывал Мицкевичу величайшее уважение... Русский поэт, обыкновенно господствовавший в кругу литераторов, был чрезвычайно скромен в присутствии Мицкевича, больше заставлял его говорить, нежели говорил сам, и обращался со своими мнениями к нему, как бы желая его одобрения. В самом деле, по образованности, по многосторонней учености Мицкевича Пушкин не мог сравнивать себя с ним» (Кс. Полевой). По воспоминанию того же Кс. Полевого, Жуковский после выхода поэмы «Конрад Валленрод» сказал Пушкину: «Знаешь, брат, ведь он заткнет тебя за пояс» — и Пушкин ответил: «Ты не так говоришь, он уже заткнул меня».

Если в поэзии и можно было говорить о каком-то споре и состязании, то в человеческом смысле Пушкин проигрывал Мицкевичу без боя. Мицкевич нравился решительно всем; трудно, если не невозможно, найти о нем неблагоприятные воспоминания: «Вот кто был постоянно любезен и приятен! Какое бесподобное существо! <...> Все были от него в восторге... он... был занимателен для всех и каждого» (А. П. Керн); «Все были от него в восхищении» (А. И. Дельвиг). От Пушкина, мы хорошо знаем, «были в восторге» далеко не все, и «постоянной любезностью» наш поэт не отличался.

¹⁴¹ А. Э. Одынец — Ю. Корсаку, май 1829. Цит. по: *Вересаев В. В.* Пушкин в жизни. М., 1984. С. 43.

Оба одевались небрежно, но небрежность Пушкина свидетельствовала «не только о недостатке внимания к себе, но и о неряшестве», у Мицкевича же в самой небрежности «заметно было достоинство, благородство, что-то высокое» (Ст. Моравский)¹⁴².

И в карты Мицкевич, естественно, не играл — но одним укоризненным присутствием своим в игорном доме заставлял почувствовать стыд за растрчиваемый «священный огонь»: лишь при Мицкевиче Пушкин стеснялся своей азартной страсти и однажды «очень замешался», когда Мицкевич застал его за банком (М. А. Максимович).

Почему-то почти никто не помнит, о чем Пушкин разговаривал с Мицкевичем (Погодин записал в дневнике однажды нечто туманное: «Нечего было сказать о разговоре Пушкина и Мицкевича, кроме: предрассудок холоден, вера горяча...»). Но помнят общее впечатление, и оно тоже скорее не в пользу Пушкина: Пушкин «говорил с жаром, часто остроумно, но с запинками», Мицкевич — «тихо, плавно и всегда очень логично»¹⁴³. Впрочем, и писал Мицкевич, как говорил, — плавно, быстро и почти совсем без помарок. В поэме «Фарис» он исправил всего лишь два слова — а теперь, для сравнения, взгляните на черновики Пушкина! Словом, и тут было чему позавидовать — а Пушкин и позавидовал:

Под сенью гор Тавриды отдаленной
 Певец Литвы в размер его [сонета] стесненный
 Свои мечты мгновенно заключал...
 («Сонет»)

Словом, все сравнения не в пользу Пушкина: и не так образован, и монументальную историческую поэму не может написать, и галстука красиво не завяжет, и вести себя не умеет, и в разговоре запинаясь, и вообще рядом с корректным, выдержанным европейцем выглядит «безудержно переступающим во всем меру, с наружной лакировкой культурности, постоянно дающей трещины»¹⁴⁴. Даже перевести порядочно гениальные произведения польского поэта не может, так как не в силах передать силы и выпуклости подлинника — словом, проигрывает по всем статьям; и какое счастье, что Мицкевич в 1829 покинул Россию, а то бы совсем потерялся бедный Пушкин!

Такая забавная ситуация — но Близнецы любят играть; отчего же не сыграть и в поддавки? Как и в случае с Катениным, Пушкин охотно подыгрывает этому комплексу абсолютного превосходства.

«Стой, двойка, туз идет!» — сказал Пушкин, столкнувшись однажды в дверях с Мицкевичем и пропуская его вперед. «Козырная двойка и туза бьет», — ответил Мицкевич. Ничего не напоминает? Ну конечно, другой разговор Близнецов с Козерогом: «Я пришел к тебе, как Диоген к Антисфену: побей, но выучи!» — «Ученого учить — портить».

Почему бы даже и не подчеркнуть великодушно великолепие Мицкевича какой-нибудь мерзостью? Пушкин так входит в роль антипода этого

¹⁴² Вересаев В. В. Пушкин в жизни. С. 103.

¹⁴³ Подолинский А. И. Воспоминания // Русский Архив, 1872, I, 859–860.

¹⁴⁴ Вересаев В. В. Спутники Пушкина. Т. 2. М., 1993. С. 343.

ходячего «священного огня», всегда готового изливаться на благосклонное общество (вспомним, по контрасту, как Пушкин ненавидел читать свои произведения публично — роль импровизатора для него была совершенно немислима), что порой эту роль несколько утрирует. «Пушкин держал себя ужасно гадко, отвратительно, Мицкевич — прекрасно. Посудите, каковы были разговоры, что второй два раза принужден был сказать: “Господа, порядочные люди и наедине, и сами с собою не говорят о таких вещах!”» (С. Т. Аксаков в письме Шевыреву); «...Разговор [Пушкина и Мицкевича] был занимателен, от <...> до Евангелия. Но много было сального, которое не понравилось» (дневник Погодина). Нетрудно угадать, кто именно говорил тут сальности.

«Я наблюдал в нем характер слишком впечатлительный, а порой легкий, но всегда искренний, благородный и откровенный», — писал Мицкевич о Пушкине¹⁴⁵. Станный все-таки отзыв для поэта: разве может поэт быть «слишком впечатлительным»? А Пушкин о Мицкевиче написал, — еще до резкого расхождения, вызванного польским восстанием 1830–1831, — нечто по видимости вполне комплиментарное, но и не чуждое, быть может тайной иронии:

...ни один волшебник милый,
Властитель умственных даров,
Не вымышлял с такою силой,
Так хитро сказок и стихов,
Как прозорливый и крылатый
Поэт той чудной стороны,
Где мужи грозны и косматы,
А жены гуриям равны.

(«В прохладе сладостной фонтанов...»)

«Хитрый и прозорливый» поэт невольно — или сознательно? — противопоставлен «грозным и косматым» мужам своей собственной страны, и приходит на ум вопрос: не пожелал ли тут Пушкин гладкому, плавному Мицкевичу немножко той изначальной, природной «косматости», которая, конечно, была бы не всем приятна в высшем свете?

И наконец, в 1834, когда поэты оказались по разные стороны ратных станов, Пушкин в последний раз обратился к Мицкевичу:

...теперь
Наш мирный гость нам стал врагом — и ядом
Стихи свои, в угоду черни буйной,
Он напояет. Издали до нас
Доходит голос злобного поэта,
Знакомый голос!.. Боже! осяяти
В нем сердце правдою твоей и миром,
И возврати ему...

¹⁴⁵ *Мицкевич А.* Собр. соч. Т. 4. М., 1954. С. 96–97.

Это незаконченный ответ на резкие антирусские стихи Мицкевича «К русским друзьям», в которых тот, между прочим, обиженно писал: «Теперь я выливаю в мир кубок яда. Едка и жгуча горечь моей речи».

Перед отъездом Мицкевича в Польшу на прощальном обеде московские литераторы поднесли ему кубок, на котором были вырезаны имена его русских друзей¹⁴⁶. Какой же кубок наполняет теперь Мицкевич «ядом», не тот ли самый? Впрочем, это не первый кубок с ядом, подносимый Пушкину Козерогом, — и отводимый в сторону с улыбкой:

...Мы не сождем Варшавы их;
Они народной Немезиды
Не узрят гневного лица
И не услышат песнь обиды
От лиры русского певца.

(«Бородинская годовщина»)

СПЕРАНСКИЙ МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ

(12.I.1772 – 23.II.1839) — государственный деятель, член Государственного совета по Департаменту законов, действительный тайный советник. Именно по его проекту был устроен Лицей, ему принадлежит последняя редакция его Устава.

Козерог, — напоминает Астролог, — всегда старается идти в ногу со временем, читает все новое, что, по мнению света, заслуживает внимания. Сперанский не исключение. С творчеством Пушкина он познакомился довольно рано и одним из первых (в письме к дочери) дал высокую оценку «Руслана и Людмилы»: «Он [Руслан] действительно имеет замашку и крылья гениев. ...вкус придет: он есть дело опыта и упражнения. Самая неправильность полета означает тут силу и предпримчивость. Я так же, как и ты, заметил сей метеор. Он не без предвещения для нашей словесности»¹⁴⁷. Удивительная для государственного мужа, законника, издателя Полного Собрания Законов, способность благоволить к «неправильному полету» — мы-то думали, что одни поэты любят «беззаконной кометой»...

Личное знакомство с поэтом произошло в конце 1820-х годов. В это время Пушкин был частым посетителем салона дочери Сперанского, проживавшей вместе с отцом на Невском. Летом 1828 Сперанский участвовал в разборе дела о распространении отрывка из стихотворения Пушкина «Андрей Шенья» и подписал протокол Государственного совета об учреждении секретного надзора над поэтом (дружба дружбой, а служба службой, к тому же за этими безрассудными Близнецами ни-



Сперанский. Портрет работы П.Ф. Соколова, 1830-е гг.

¹⁴⁶ Русский Архив. 1873, № 6. С. 1060.

¹⁴⁷ Русский Архив. 1868, № 11. С. 1790.

когда не мешает последить — для их же пользы. — *Астролог*). В 1834 Пушкин общался со Сперанским в связи с печатанием «Пугачева» в подведомственной Сперанскому типографии Второго отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии («единственной, где, я уверен, меня не обманут»), — писал Пушкин Бенкендорфу). Не обманут, это верно, но и торопиться излишне не станут. «Пугачев» «до сих пор лежит у Сперанского. Он задержит меня с месяц», — писал Пушкин жене (30 июня 1834). И не на один... Не одна препона возникнет в связи с печатанием книги в типографии Козерога — и о каждой мелочи нужно будет получать письменное разрешение Бенкендорфа и Дубельта, о каждом пустяке вступать с ними в переписку — а как же иначе? Порядок прежде всего... Хорошие личные отношения никак не влияют в случае Козерога на продвижение служебных дел: Козерог четко разграничивает дружбу и службу.

А дружба (если можно определить этим словом отношения Пушкина со Сперанским) продолжается: они встречаются у дочери Сперанского, у Н. К. Загряжской, в петербургском обществе. «Вы и Аракчеев, вы стоите в дверях противоположных этого царствования [Александра I], как гении Зла и Блага», — говорил Пушкин Сперанскому (дневник, 2 апреля 1834). Почти стихотворение в прозе — вернее, почти прозаический пересказ написанного ранее стихотворения:

В дверях Эдема ангел нежный
 Главой поникшею сиял,
 А демон мрачный и мятежный
 Над адской бездною летал.

Невероятная щедрость: одной фразой Пушкин вписывает творца Лицея и в историю России, и в Божественный миропорядок; Сперанский — и внутри Истории, и над ней, как представитель неких высших сил... Не удивительно, что Сперанский также «отвечал комплиментами» и советовал Пушкину писать «историю своего времени» (естественно, почему Козерогу не хотеть историка, который оставил бы потомкам такое мнение о нем? — *Астролог*).

ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – ВОДОЛЕЙ. “ГЛУБОК ОН, НО ЕДИНОБРАЗЕН”»

ГНЕДИЧ НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ

(13.II.1784 – 15.II.1833) — поэт, переводчик «Илиады», библиотекарь Публичной библиотеки, театрал. «В университете его называли... ходульником, потому что он любил говорить свысока и всякому незначительному обстоятельству и случаю придавал какую-то важность... Он увлекался всем, что выходило из обыкновенного порядка вещей, прочитал три раза «Телемахиду» Третьяковского от доски до доски и даже находил в ней бесподобные стихи» (С. П. Жихарев); «Он, кажется, думал гекзаметрами и относился ко всему с вершины Геликона» (В. А. Соллогуб). (Очень по-

хоже на истину, — подтвердит Астролог, — Водолей действительно живет в своем мире, куда вход открыт лишь немногим, и реальность замечает далеко не всегда — поэтому с ним хорошо говорить о предметах высоких, желательно, не имеющих практического применения, но не стоит заниматься конкретными делами: можно оказаться в незавидном положении, чего Водолей даже и не заметит.) Одним словом, — «вечно восторженный поэт Гнедич», — лучше не скажешь, чем Пушкин в статье «Мои замечания о русском театре». Рукопись этой статьи Пушкин подарил актрисе Семеновой, а та сразу отдала ее Гнедичу, — но он, похоже, совсем не обиделся на такую оценку.

Пушкин познакомился с Гнедичем еще в послелицейскую пору, они много общались, восхищались произведениями друг друга — но это ведь не повод, чтобы поручить Водолею издать произведения, столь им хвалимые. Конечно же,

Ты, коему судьба дала
И смелый ум и дух высокой,
И важным песням обрекла,
Отраде жизни одинокой;
О ты, который воскресил
Ахилла призрак величавый,
Гомера музу нам явил
И смелую певичу славы
От звонких уз освободил, —

все это Водолей может, но может и издать «Кавказского пленника» и заплатить автору всего 500 рублей ассигнациями и прислать всего один экземпляр поэмы (а куда больше-то? Автор ведь уже знаком с нею!). Обижаться — бессмысленно, можно только запомнить на будущее, и когда Водолей вновь предложит свои услуги — вежливо отказать, прокомментировав это в письме к Вяземскому так: «Гнедич хочет купить у меня второе издание “Руслана” и “Кавказского пленника” — но timeo danaos [боюсь данайцев (даже и дары приносящих)], то есть боюсь, чтоб он со мной не поступил как прежде... Перепишись с ним — возьми на себя это второе издание» (19 августа 1823). «Гнедич шутит со мной шутки в другом роде. Он разгласил, будто бы все новые стихи, обещанные мною Я. Толстому, проданы уже ему, Гнедичу» (Пушкин — А.А. Бестужеву, 12 января 1824); «Гнедич, хоть и невыгодный приятель, зато уж копейки не подарит и смирно себе сидит, не бранясь ни с Каченовским, ни с Дмитриевым» (Пушкин — Вяземскому, 25–26 июня 1824).

Все так: и приятель невыгодный, и копейки не подарит — не потому что жаден, просто с его точки зрения это ерунда; он и водится со всеми без разбора, все у него друзья, и сказать может все что угодно — выход



Вверху: Гнедич,
портрет,
приписываемый
О. Кипренскому;
внизу: рис. Пушкина,
1830

один: зная Водолея, понять, что он не изменится, и не поручать ему того, что он астрологически не в силах выполнить, чтобы не пришлось потом обижаться (он ведь даже и не поймет, за что на него обиделись!), а лучше продолжать говорить с ним о высоком, хвалить его творения и выслушивать похвалы своим.

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод...

Действительно, архаизирующий перевод «Илиады» классика-Гнедича, противника карамзинской школы, Пушкину вряд ли мог нравиться; по свидетельству Я. Н. Толстого, Пушкин, прослушав еще на заседании «Зеленой лампы» фрагмент «Илиады», произнес экспромт:

С тобою в спор я не вступаю,
Что жесткое в стихах твоих встречаю;
Я руку наложил,
Погладил — занозил.

«Жесткие» — для Пушкина едва ли не самое бранное слово о стихах; это уже напоминает совсем обидное определение и применение «жесткой оды» Хвостова («Ты и я»). Но разве можно с «вечно восторженным Гнедичем» говорить языком эпиграммы? Он ведь ее, пожалуй, и не заметит, и не обидится — как не обиделся Гнедич на статью Пушкина о театре (может, просто ее и не прочитал?). Нет, не надо эпиграмм, лучше вот так:

Слышу умолкнувший глас божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой...

или:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали,
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали...

Как отзывчив был Гнедич на такой тон и стиль! Даже когда Пушкин опубликовал в «Литературной газете» совсем небольшую, в абзац, заметку о переводе «Илиады», Гнедич пришел в совершеннейший экстаз: «Любезный Пушкин! Сердце мое полно; а я один: прими его излияние... Едва ли мне в жизни случится читать что-либо о моем труде, что было бы сказано так благородно, и было бы мне утешительно и сладко! Это лучше царских перстней» и т. д. (6 января 1830). Ну какие тут эпиграммы? (А переводить Водолей действительно очень любит, несмотря на весьма относительное знание иностранных языков — Гнедич, по воспоминаниям, даже французский знал плохо, и Пушкин даже пародирует сомнительный французский «покойного Гнедича» в письме к жене от 14 и 16 мая

1836, — однако переводы Водолея всегда блистательны: просто он действительно «долго беседует один» с тем, кого переводит).

А вот ответная оценка — на том же, восторженном языке:

Пушкин, Протей
Гибким твоим языком и волшебством
твоих песнопений!
Уши закрой от похвал и сравнений
Добрых друзей!...

Кажется, что так и слышишь знаменитую декламацию Гнедича — воспитателя Семеновой, — «певучую, трескучую, крикливую, но страстную» (С. Т. Аксаков).

ЖУКОВСКИЙ ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ

(9.II.1783 – 24.IV.1852) — поэт, один из ближайших друзей Пушкина. На его глазах прошла буквально вся жизнь Пушкина, начиная с детства, когда Жуковский познакомился с мальчиком в московском доме его родителей, до последней квартиры, до бюллетеней о состоянии здоровья смертельно раненного Пушкина и участия в посмертном обыске.

566

Штабс-капитану, Гёте, Грею,
Томсону, Шиллеру привет!
Им поклониться честь имею,
Но сердцем истинно жалею,
Что никогда их дома нет, —

такую записку оставил в 1818 Пушкин на дверях квартиры Жуковского. Водолея действительно никогда дома нет: он все время у кого-то из друзей, кого-то спасает, за кого-то просит...

Из савана оделся он в ливрею,
На пудру променял свой лавровый венец;
С указкой втерся во дворец,
И там, пред знатными сгибая шею,
Он руку жмет камер-лакею...
Бедный певец! —

Эту эпиграмму, написанную Скорпионом — А. Бестужевым, долго приписывали Пушкину, что показывает полное непонимание как Пушкина, так и Жуковского. Пушкин никогда не смог бы так написать о Жуковском: он его слишком хорошо знал и понимал. И нельзя забывать еще одного слова: любил. Ну да, бесхарактерный, податливый, «ненавистного ему человека не существовало» — но таков уж Водолей: «хрустальная душа», «всегда и во всем неземной», «чистоты душевной совершенно детской, доверчивый до крайности, потому что не понимал, чтобы кто был умышленно зол». Конечно, неземной — кому еще придет в голову



Справа: Жуковский, автолитография
Г. Гиппиус, 1822;
слева: рис. Пушкина, 1819



положить в основу своего существования идею «любовой дружбы», кто еще уступит другу возлюбленную и напишет при этом:

Любовь друзей не раздружит.
Сим несозревшим упованьем,
Едва отведенным душой,
Подорожу ль перед тобой?¹⁴⁸

Для Водолея дружба превыше всего, и уж, конечно, превыше любви: ведь любимая женщина, как ни крути, требует, чтобы ее одну предпочли всем, ради нее отказались от всех (что для Водолея совершенно невозможно), а дружить можно со всеми. Настолько со всеми, что неразборчивость Жуковского вызывает тревогу даже у близких друзей. Но Водолей это совершенно не трогает. Дружить — и помогать друзьям. Правда, бывает и так, что помощь оказывается во вред: Водолей ведь не задумывается о реальных обстоятельствах, о действительных желаниях того, кому он помогает, он все воспринимает под соусом вечности — увы! и Пушкину не раз случилось страдать от «всегда и во всем неземной» деятельности Жуковского.

Вот несколько примеров. Весной 1825 Близнецы решают вырваться из Михайловской тюрьмы и обращаются с письмом к Александру I с просьбой отпустить за границу для лечения аневризма. Конечно, аневризм лишь предлог, — но Жуковский все понимает буквально, тут же вмешивается со своей помощью и предлагает искусного врача в Риге. В досаде Пушкин пишет ему: «Вот тебе человеческий ответ: мой аневризм носил я 10 лет и с Божией помощью могу проносить еще года три.

¹⁴⁸ Послание к В. А. Перовскому, которому Жуковский «уступил» графиню С. А. Самойлову.

Следственно, дело не к спеху, но Михайловское душно для меня. Если бы царь меня до излечения отпустил за границу, то это было бы благодеяние, за которое я бы вечно был ему и друзьям моим благодарен». Жуковский снова не понимает и продолжает заботиться об аневризме: предлагает помощь Мойера, приглашая его приехать в Псков для совершения операции — и Пушкину приходится писать вежливое письмо врачу с отказом от его услуг, а в письмах к друзьям поэт горько сетует на неуклюжее вмешательство Жуковского, погубившее весь замысел.

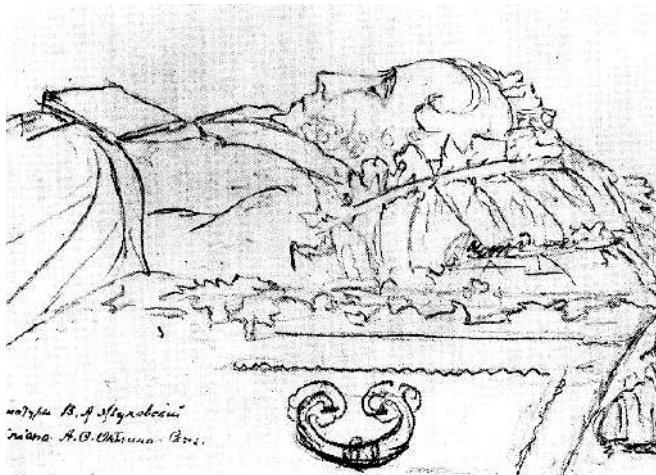
Или история с просьбой Пушкина об отставке в 1834 и бурная деятельность Жуковского по предотвращению этой отставки, которая могла бы спасти Пушкина, — уступая Жуковскому, Пушкин остается там, где ему нечем дышать, пишет Бенкендорфу «сопливое», по собственному выражению, письмо с извинениями и просьбой не давать ходу отставке. А Жуковский искренне не понимает Пушкина: для него нет ненавистного человека, — значит, и для Пушкина так; пусть остается при дворе.

Жуковский не может понять, что внешний мир может влиять так, что человек задыхается. Близнецы задыхаются — Водолей им в этом не верит. В преддуэльной истории он хлопочет ради Пушкина изо всех сил, но и Геккерн ему жалко — «бедный отец», который силится «отбиться от несчастья, которого одно ожидание сводит его с ума» (Пушкину, 10 ноября 1836). После смерти Пушкина (кстати, любой нормальный человек, не Водолей, посетовал бы на Пушкина за то, что своею смертью испортил ему день рождения) правит его стихи. Можно возмущаться, можно негодовать, гораздо труднее понять: это Водолей — и здесь ничего не сделаешь.

В переписке Пушкина и Жуковского довольно мало говорится о поэзии; конечно, Пушкина не могло не раздражать, что Жуковский в его стихах слышит лишь свое — свою неизменную христианскую, благочестивую ноту; что прочитав «Демона», он наивно восклицает: «К черту черта! Вот пока твой девиз» (1 июня 1824). И от поучений Жуковского «уважать жизнь», обратиться к «цели», к «высокому» остроумно отмахивается: «Ты спрашиваешь, какая цель у “Цыганов”? вот на! Цель поэзии — поэзия — как говорит Дельвиг (если не украл этого)» (апрель 1825).

Однако и Пушкин тут не остался в долгу — ухитрился услышать у задумчивого, медлительного, благочестивого Жуковского нечто свое — стремительный полет богов по языческому Элизиму — и усилить, развить, присвоить этот мотив. Сравните эти ритмы и интонации:

Полетела в тихом свете,
 С обновленную красой,
 В дол туманный, к тайной Лете;
 Мнилось, легкою рукой
 Гений влек ее незримый;
 Видит мирные луга;
 Видит Летою кропимы
 Очарованны берега.



Жуковский В. А. Пушкин в гробу. Рисунок, сделанный почти в день рождения Жуковского

В ней надежда, ожиданье;
Наклонилась к водам,
Усмиряющим страданье...
Лик простерся по струям...
(Жуковский, «Элизиум»)

Мчатся, облаком одеты;
Видят вечные луга,
Элизей и томной Леты
Усыпленные брега.
Там бессмертье, там забвенье,
Там утехам нет конца...
(Пушкин, «Прозерпина»)

Знаменитое пятистишие «К портрету Жуковского» (1818) показывает, как глубоко Пушкин понимал Жуковского уже в юности:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль,
И резвая задумается радость.

Жуковский и в вечности останется Водолеем: полюбит всех, будет дружен со всеми, постарается угодить всем — и «младости», и «печали», и «радости»...

КАПОДИСТРИА ИОАНН (ИВАН АНТОНОВИЧ)

(11.II.1776 – 9.X.1831) — граф; чиновник. В 1816–1822 возглавлял Коллегию иностранных дел, к которой был причислен Пушкин. Почетный член «Арзамаса». По всеобщему мнению, Каподистриа был «хорошо расположен к Пушкину». Вместе с Карамзиным, он, по словам Вигеля, «дерзнул доказать» Александру I «всю жестокость» ссылки на Соловки или в Сибирь и просил «смягчить участь поэта служебным переводом» в распоряжение Инзова. Именно Каподистриа написал от имени Нессельроде сопроводительное письмо к Инзову, в котором зачем-то упомянул о поэтических красотах оды «Вольность»: «Несколько поэтических пьес, в особенности же ода на вольность, обратили на Пушкина внимание правительства. При величайших красотах замысла и слога, это последнее произведение запечатлено опасными принципами, навеянными... той анархической доктриной, которую по недобросовестности называют системою человеческих прав, свободы и независимости народов». В другом письме Инзову Каподистриа говорит об «от природы добром сердце» Пушкина, которое, увы, не всегда может противостоять «порывам необузданного воображения» (апрель 1821).

Пушкин полюбит этот взгляд на себя как на «доброе малое» — взгляд немногих добрых начальников, попавшихся на его пути; запечатлеет это свое отражение и в переписке, и в поэзии (см. статью об Инзове). А Каподистриа, похоже, и сам в конце концов не смог противиться «порывам необузданного воображения»: покинул в 1822 Россию, после того как подозрительный Александр стал видеть в нем, по словам Меттерниха, «карбонарского вожака»¹⁴⁹, и в 1827 стал президентом освобожденной Греции. Нет второго такого начальника, с которым у Пушкина-подчиненного было бы столько общего; так что прав оказался А.С. Стурдза, когда написал: «Слава великого подвизника [Каподистриа] лучами своими сольется со славою великого нашего поэта...»

КРЫЛОВ ИВАН АНДРЕЕВИЧ

(13.II.1768 или 1769 – 21.XI.1844) — баснописец, драматург. Его обжорство, леность, неопрятность вошли в легенду (впрочем, это общие грехи всех Водолеев: уж если не замечать внешнего мира — так во всем. — *Астролог*). Вот характерный анекдот о Крылове. Однажды,



Вверху: Каподистриа, рис. О. Кипренского, 1819; внизу: рис. Пушкина, 1823

¹⁴⁹ Шильдер Н.К. Император Александр I. Его жизнь и царствование. Т. IV. СПб., 1905. С. 471.

собираясь на придворный бал, он советовался со своим другом Олениным, как ему одеться, чтобы никто не узнал. Маленькая Дева-язва Аннета сказала «дедушке Крылову»: «А вы умойтесь и причешитесь — никто вас и не узнает». Вигель вспоминал о нем: «...В этом необыкновенном человеке были заложены зародыши всех талантов... Одного ему не было дано: душевного жара, священного огня, коим согрелась, растопилась бы сия масса. Человек этот никогда не знал ни дружбы, ни любви, никого не устаивал своего гнева, никого не ненавидел, ни о ком не жалел. Две трети столетия прошел он один сквозь несколько поколений, одинаково равнодушный как к отцветшим, так и к зреющим. С хозяевами домов, кои по привычке он часто посещал, где его лелеяли, откармливали, был он очень ласков и любезен; но если печаль какая их постигала, он неохотно ее разделял».



Крылов, рис.
О. Кипренского

Пушкин встречался с Крыловым часто, как художника его ценил очень высоко и как художнику прощал ему все неприятные Водолейские черты, которые просто бесили его друзей. «Ты умозрительно критикуешь Крылова, — писал он Вяземскому (ок. 7 ноября 1825), — молчи, то знаю я сама, да эта крыса мне кума. Я назвал его представителем духа русского народа, — не ручаюсь, чтоб он отчасти не вонял. В старину наш народ назывался “смерд”. Дело в том, что Крылов преоригинальная туша».

«Деятельность современников не возбуждала его участия»¹⁵⁰, — и тем не менее почти ко всему равнодушный Крылов питал к Пушкину симпатию, которая проявилась в поразившем весь литературный мир событии: Крылов написал эпиграмму! Ожесточенная критика Воейкова на «Руслана и Людмилу» «вывела Крылова из его равнодушия»¹⁵¹, и в защиту Пушкина раздалось веское слово баснописца:

Напрасно говорят, что критика легка:
Я критику читал Руслана и Людмилы —
Хоть у меня довольно силы,
Но для меня она ужасно как тяжка.

А на знаменитом «новоселье» смирдинской книжной лавки в 1832 после здравяцы Крылову Иван Андреевич встал и сам предложил выпить за здоровье Пушкина, — тем самым ставя его рядом с собой, сразу за собой. В литературном сознании уже той эпохи, уже в 1832, Крылов и Пушкин стоят рядом, — но попробуйте найти хотя бы черту сходства между этими столь непохожими людьми! Может, это сходство проявилось как-то причудливо: например, в том, что Крылов, как и Пушкин, никогда не выезжал за пределы России; или, быть может, в их общей странной любви

¹⁵⁰ Плетнев П. А. Жизнь и сочинения И. А. Крылова // Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 82.

¹⁵¹ Там же. С. 126.

к пожарам? Известно ведь, что «по большей части проводя время в неподвижности, Крылов бывал всегда проворен и даже с постели вскакивал одеваться, когда ему сказывали, что где-нибудь виден пожар. Это было для него занимательнейшее зрелище. Он не пропустил ни одного из больших пожаров в городе... От этой странной черты любопытства его произошло и то, что в его баснях все описания пожаров так поразительно точны и оригинально хороши»¹⁵². И Пушкин «всегда ездил на пожары»¹⁵³, наверняка они встречались там с Крыловым — и о чем при этих странных встречах разговаривали? И не у Крылова ли черпал вдохновение Пушкин, когда так живо описал пожар в «Дубровском»?

Что-то символичное есть в их последних встречах: за день или два до дуэли Пушкин посетил Крылова, «был особенно весел... потом вдруг, как будто вспомнив о чем-то, торопливо простился с Крыловым»¹⁵⁴; а 29 января 1837 Крылов — именно Крылов! — «закрыв глаза» умершему поэту; по свидетельству А.И. Тургенева, Крылов — «последний из простившихся с хладным телом Пушкина»...

ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – РЫБЫ. “ВОДЫ ГЛУБОКИЕ ПЛАВНО ТЕКУТ”»

572

БАРАТЫНСКИЙ ЕВГЕНИЙ АБРАМОВИЧ

(2.III.1800 – 11.VII.1844) — поэт. Знакомство с Пушкиным началось в 1818–1819 в Петербурге, в кругу Дельвига, с которым Баратынский был очень дружен и даже некоторое время разделял квартиру:

Там, где Семеновский полк, в пятой роте,
в домике низком,
Жил поэт Баратынский с Дельвигом, тоже поэтом.
Тихо жили они, за квартиру платили не много,
В лавочку были должны, дома обедали редко...

Эти шуточные гексаметры — совместное творение Дельвига и Баратынского — Пушкин очень любил и однажды, на вечере у Н.А. Полевого весной 1827, заставил Баратынского их вспомнить и продекламировать...

Их отношения были сложны и до конца так и не прояснены: в самых комплиментарных взаимных отзывах ощутимы нерасшифрованный подтекст, подводное течение невысказанных чувств. Простор для толкований огромен. «Баратынский не был с Пушкиным искренен, завидовал ему, радовался клевете на него, думал ставить себя выше его глубокомыслием, чего Пушкин в простоте и высоте своей не замечал», — утверждает Нащокин (в записи Бартенева). «Это сушая клевета», — лаконично замечает Соболевский. Это противоречие так и зияет по сей день, и его уже не разрешить: некому. Нам же остаются предположения.

¹⁵² Там же. С. 131.

¹⁵³ Н.В. Гоголь по записи неизвестной // Русский Архив, 1902, I, 551.

¹⁵⁴ А.П. Савельева, крестница Крылова, в передаче Л.Н. Трофелева // Русский Архив. 1887. Т. 55, 464.

Первый взгляд обнаруживает очевидную точку сближения: сходство судеб. Его заметил сам Пушкин: «из неободренных вижу только себя да Баратынского» (Бестужеву, май-июнь 1825). Прочие поэты так или иначе «ободрены», обласканы: теплым местом, признанием Двора. А на Пушкине и Баратынском — «судьбой наложенные цепи»: пушкинская ссылка и долгая служба Баратынского в Финляндии сходны как непомерно строгая расплата за детские шалости или юношеские опрометчивые стихи.

Тот же первый беглый взгляд обнаруживает еще один, казалось бы, неоспоримый факт — недвусмысленные пушкинские восторги в письмах: стихи Баратынского — «чудо», «прелесть» и т. п. Но по более внимательному прочтению нельзя не заметить, что восторг, как правило, сопровождается странным центробежным движением: прочь от Баратынского, оставь его, пусть сидит в комнате и сочиняет, а мы тихо, на цыпочках выйдем и займемся чем-нибудь еще. «Каков Баратынский? Признайся, что он превзойдет и Парни, и Батюшкова... Оставим все ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» (Вяземскому, 2 января 1822). «Пришли же мне “Эду” Баратынскую. Ах он чуонец! да если она милее моей черкешенки, так я повешусь у двух сосен и с ним никогда знаться не буду» (брату, 4 декабря 1824). «Баратынский — прелесть и чудо... После него никогда не стану печатать своих элегий» (Бестужеву, 12 января 1824). И Вяземскому Пушкин тоже пишет о своем отказе от элегического жанра в пользу Баратынского — а Вяземский принимает этот отказ за жест смирения: «Не соглашаюсь с твоим *смирением*, когда ты мне говорил, что после него уже не будешь писать элегий» (Вяземский — Пушкину, 16 и 18 октября 1825).

Конечно, смирение в значительной степени было показным, и писать элегий Пушкин не перестал — не уступил эту стихию Баратынскому; и все же была и какая-то психологическая правда в этом центробежном движении — прочь от Баратынского, от места, где он существует и творит, — правда темная, и до конца нам ее уже не прояснить. Быть может, какой-то свет в эту темную глубину проливает умное письмо Плетнева, где он очень точно характеризует поэтическое то самое «место» Баратынского, от которого Пушкину хотелось бежать куда подальше. «До Баратынского Батюшков и Жуковский, особенно ты, показали едва ли не все лучшие элегические формы, так, что каждый новый поэт должен бы непременно в этом роде сделаться чьим-нибудь подражателем, а Баратынский *выплыл* (курсив мой. — *Астролог*) из этой опасной реки», — так



Вверху: Баратынский, силуэт работы И. В. Киреевского; внизу: рис. Пушкина в черновике статьи о Баратынском, 1830–1831

писал Плетнев Пушкину 7 февраля 1825. Астролог скажет: удивляться тому, что Рыба-Баратынский выплыл, особенно не приходится, — Батюшков, Жуковский, Пушкин: двое Близнецов и Водолей, два Материнских Знака и 12-й Знак, — как же Рыбе от них не напитаться и безнаказанно не уплыть прочь? Но и помимо всякой астрологии: эта «увертливость» Баратынского, тот факт, что он обошел неизбежные, казалось бы, влияния, и создал где-то в стороне от главного течения русской поэзии свой мир, — все это могло внушить суеверное чувство, какой-то почти что страх. Пушкин прошел через владение многими поэтическими стилями, сам испытал немало влияний, — но феномен Баратынского с его якобы скромным стоянием в стороне от истории поэзии:

Отныне с рубежа на поприще гляжу —
И скромно кланяюсь прохожим —¹⁵⁵

этот феномен остался ему не до конца понятным. Троекратно брался Пушкин за разгадку, трижды начинал статьи (или статью?) о Баратынском — но ни один из этих набросков так и не кончил: редкий, если не единственный для Пушкина-критика случай!

Не удивительно, что Баратынский для суеверного Пушкина — табу: его можно только хвалить. «Про Баратынского стихи при нем нельзя было и говорить ничего дурного» (С. П. Шевырев)¹⁵⁶. И все же в самих пушкинских похвалах, как мы уже видели, есть какие-то скрытые и темные подводные течения (хотя бы это течение прочь от Баратынского). Взять знаменитую фразу из последнего наброска статьи о Баратынском: «Он у нас оригинален, ибо мыслит». На поверхности — безусловный комплимент; но прочтем еще раз эту короткую фразу и зададимся вопросом: была ли для Пушкина «мысль» таким уж безусловным достоинством поэзии? Вот проза, конечно, другое дело: проза «требует мыслей». И любопытно, что этот комплимент Баратынскому поразительно напоминает, если не повторяет, более ранний комплимент Вяземскому, — но только не поэзии, а прозе Вяземского: «Проза князя Вяземского чрезвычайно жива. Он обладает редкой способностью оригинально выражать мысли — к счастью, он мыслит, что довольно редко между нами» (Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям»).

Знал ли Пушкин, что Баратынский нередко набрасывал предварительный план своих стихотворений прозой? Так или иначе, он применяет к его поэзии критерий «мысли», который в системе ценностей самого Пушкина соотносим скорее с прозой, чем с поэзией. И делает это Пушкин вовсе не для того, чтобы тайно уязвить соперника по музе: думаем, дело просто в том, что в поэзии Баратынского, так ловко «уплывшей», по выражению Плетнева, от знакомых и родных Пушкину поэтических стилей, от влияния самого Пушкина, было что-то загадочное, что мешало карты и путало систему оценок. Это ощущение парадокса Пушкин передает в афоризме 1827 г.: «Никто более Баратынского не имеет чувства

¹⁵⁵ «Желанье счастья в меня вдохнули боги...» (1823, 1827).

¹⁵⁶ Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1985. С. 51.

в своих мыслях и вкуса в своих чувствах» («Отрывки из писем, мысли и замечания»).

Итак, Баратынский у нас «мыслит», он «умен»... «Правда ли, что Баратынский женится? — спрашивает Пушкин Вяземского в мае 1826, — боюсь за его ум». Случайность ли, что именно в этом, и ни в каком другом письме, произнесены знаменитые слова: «поэзия, прости Господи, должна быть глуховата», — кто теперь скажет?

И при всем этом Пушкин и в самом деле искренне ценил ум Баратынского, как искренне ценил его поэзию; любил при случае процитировать какое-нибудь *bon mot*: «Баратынский говорит, что в женихах щастлив только дурак; а человек мыслящий беспокоен и волнуем будущим» (Плетневу, 29 сентября 1830).

Не все ясно, как мы видели, с этим «умом» — непросто и с другими подспудными мотивами пушкинской оценки Баратынского, которые тоже не дают себя до конца прояснить, не доходят до ясности, оставаясь в темной области случайно-неслучайных совпадений. Например, мотив холода. «Напрасно поэт берет иногда строгий тон порицания, укоризны, напрасно он с принужденной холодностью говорит о ее [Нины] смерти», — пишет Пушкин о поэме Баратынского «Бал». И в личном смысле — о себе и Баратынском: «Мы как-то холодны друг к другу» (Пушкин, 14 и 16 мая 1836). Какой-то холод чувствует Пушкин в поэте, который, тем не менее, «чувствует сильно и глубоко» (из последнего наброска статьи о Баратынском), — словно холод неотъемлем от глубины (вот уж простор Астрологу!).

Никогда не пришлось им стать близкими друзьями: им трудно вдвоем, без посредничества общего друга — Дельвига или Вяземского. «Как-то из нас двух ничего не выходит, как из двух мафематических линий. Необходимо третья, чтобы составить какую-нибудь фигуру, и Вы были ею», — признался Баратынский Вяземскому в 1829¹⁵⁷.

В письмах (из их переписки сохранились лишь три письма Баратынского) «певец Эды», обращавшийся к Пушкину на «ты» весьма принужденно, скорее в поэтическом, чем в дружеском смысле, ухитрялся все-таки вдаваться в довольно бестактные и нудные домашние разборки. «За что ты Левушку называешь Львом Сергеевичем? Он тебя искренно любит и ежели по ветрености как-нибудь провинился перед тобою — твое дело быть снисходительным. Я знаю, что ты давно на него сердился; но долго сердиться не хорошо. Я вмешиваюсь в чужое дело; но ты простишь это» и т.д.; «Дельвиг передал мне одну твою фразу, и ею меня несколько опечалил. Ты сказал ему: “Мы нынче не переписываемся с Баратынским, а то бы я уведомил его” — и проч. — Неужели, Пушкин, короче прежнего познакомясь в Москве, мы стали с тех пор более чуждыми друг другу? — Я, по крайней мере, люблю в тебе по-старому и человека, и поэта». В самом деле, разве можно выносить такое? А ведь и в стихах Баратынский порой затевал такие же несколько нудные разборки:

Решительно печальных строк моих
Не хочешь ты ответа удостоить;

¹⁵⁷ Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 88.

Не тронулась ты нежным чувством их
И презрела мне сердце успокоить!
Не оживу я в памяти твоей...

И Пушкин не без злорадства спародировал однажды это канюченье:

Как Баратынский, я твержу:
«Нельзя ль найти подруги нежной?
Нельзя ль найти любви надежной?»
(«Алексееву», 1821).

Но с другой стороны, — опять все тот же «ум»: умные суждения Баратынского влекли Пушкина, не могли его не очаровать: «Я очень люблю обширный план твоего “Онегина”; но большее число его не понимает». Это сказано в 1828, после выхода 4 и 5 глав романа, — и наверно, лучше польстить Пушкину было нельзя: план «Онегина» мало кому понятен, и прав оказался сам Пушкин, когда написал в предисловии к изданию первой главы: «Дальновидные критики заметят конечно недостаток плана», — действительно, заметили... И один, быть может, Баратынский, в пику всем, этот «план» похвалил. Но не ведает Пушкин, что четыре года спустя, в 1832, в письме И. В. Киреевскому, Баратынский неожиданно называет «Онегина» «ученическим произведением».

Да, Пушкин в зеркале Баратынского так и остался не до конца созревшим гением, «великою надеждой» России (это Баратынский скажет, потрясенный смертью Пушкина¹⁵⁸), но не зрелым мастером: об «Онегине» Баратынский напишет: «произведение... блестящее, но почти ученическое, потому что все подражательное»¹⁵⁹. «Ума» этой «глуповатой» поэзии решительно не хватает, и как же будет изумлен Баратынский, когда, перебирая в 1840 вместе с Жуковским неизданные тексты поэта, обнаружит другого Пушкина. «Все последние его пьесы отличаются — чем бы ты думала? Силою и глубиною», — напишет он жене¹⁶⁰, не ведая о том, что в точности повторяет эпитеты, которые сказал о нем самом Пушкин в своей незавершенной статье.

ИЛЛИЧЕВСКИЙ АЛЕКСЕЙ ДАМИАНОВИЧ (ДЕМЬЯНОВИЧ)

(11.III.1798 – 18.X.1837) — лицейский товарищ Пушкина, поэт; служил в Министерстве финансов при Томском генерал-губернаторе (1817–1821) и в Министерстве государственных имуществ. В Лицее слыл первым поэтом, Кошанский отдавал ему пальму первенства перед Пушкиным; и печататься Илличевский начал раньше.

В зеркале лицейского Пушкина Илличевский — «милый остряк»¹⁶¹, — отражается где-то рядом с «паясом» Яковлевым.

Остряк любезный! по рукам!
Полней бокал досуга!

¹⁵⁸ *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 526.

¹⁵⁹ Татевский сборник. М., 1899. С. 41–42.

¹⁶⁰ *Баратынский Е. А.*, цит. изд. С. 416.

¹⁶¹ Послание к Галичу, 1815.

И вылей сотню эпиграмм
На недруга и друга.
(«Пирующие студенты»)

С ним можно разделить и шалости, и первые эротические грезы, можно даже предложить «живописцу»-Илличевскому эти смелые любовные грезы воплотить:

Прозрачны волны покрывала
Накинь на трепетную грудь,
Чтоб и под ним она дышала,
Хотела тайно вздохнуть.

Представь мечту любви стыдливой,
И той, которою дышу,
Рукой любовника счастливой
Внизу я имя подпишу.
(«К живописцу»)

Конечно, кому как не сладострастной Рыбе «накинуть волны» (вот и родная водная стихия, многократно воспетая Илличевским) покрывала на грудь Бакуниной! Однако Илличевский в ответных стихах жеманно откажется в пользу самого Купидона:

Амур всего удачней пишет
В сердцах твой милый вид,
А страсть, которой сердце дышит,
Навек его хранит.
(«От живописца»)

Когда Илличевский, окончив лицей, уезжал в Сибирь для прозаической службы в Тобольском почтамте, Пушкин написал ему любопытное прощальное послание, на которое будущий почтовый чиновник мог бы и обидеться: здесь много говорится о поэте Пушкине, о собственных его стихах и даже об их бессмертии, но ни слова — о стихах Илличевского.

...Ах! ведает мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей
Бессмертие моих творений.
Не властны мы в судьбе своей,
По крайней мере, нет сомненья,
Сей плод небрежный вдохновенья,
Без подписи, в твоих руках
На скромных дружества листках
Уйдет от общего забвенья...
Но пусть напрасен будет труд,

Твоею дружбой оживленный, —
 Мои стихи пускай умрут —
 Глас сердца, чувства неизменны
 Наверно их переживут!

«Мои стихи пускай умрут», — щедро соглашается Пушкин; но еще более выразительно умолчание о лицейском сопернике, поэте Илличевском: видимо, Пушкин полагал, что с ним покончено. И был в значительной степени прав: Илличевский по инерции продолжает сочинять и печататься, но мысли его уже принадлежат службе, заботам о продвижении по карьерной лестнице, — а это продвижение, как на грех, шло почему-то страшно медленно.

Казалось бы, можно только пожалеть неудачливого чиновника; однако смерть Дельвига вызвала странную вспышку пушкинского раздражения. «Никто не приветствовал вдохновенного юношу, — пишет он в некрологе Дельвига о приеме, оказанном публикой его стихам, — между тем как стихи одного из его товарищей, стихи посредственные, заметные только по некоторой легкости и чистоте мелочной отделки, в то же время были расхвалены и прославлены как чудо!» Это, конечно, из той же серии, что и реакция самого Дельвига на встречу с Хвостовым в день смерти Веневитинова, когда Дельвиг, по собственному признанию, «чуть было не разругал его, зачем он живет» (Пушкину, 21 марта 1827). Зачем, в самом деле, живет и Илличевский, зачем «торчит похабным кукишем» со своими галантными стишками, достойными обезьян прошлого века?

А остатки поэтического честолюбия, похоже, порой все же понуждали Илличевского устремляться вдогонку за Пушкиным.

Ах, лейся, лейся, ключ отрадный!
 Журчи, журчи свою мне быть —

напишет Пушкин о фонтане Бахчисарайского дворца; но как это голо, как неясно! О чем журчит фонтан, что это за «быль», если о Марии фонтан «молчал»? Не в ладах воздушные Близнецы с водной стихией, и родственник этой стихии поэт уточняет, улучшает, разъясняет, переводит речь фонтана:

Фонтан гарема, жив средь храмин, мертвых ныне,
 Перловы слезы льешь, и слышится, в пустыне
 Из чаши мраморной журчит волна твоя:
 «Где пышность? где любовь? В величии, в гордыне
 Вы мнили веки жить — уходит вмиг струя;
 Но ах! не стало вас; журчу, как прежде, я».
 (*Илличевский, «Бахчисарайский дворец», 1827*)

Впрочем, не только о воде, но и о вине — другой текучей субстанции — Илличевский умел высказаться веско и авторитетно:

И дружба наша, как вино,
 Тем больше крепнет, чем стареет.
 («19 октября 1826»)

«Стихи посредственные» — но о вине удачно; настолько удачно, что пригодилось:

Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.

КАРАМЗИНА СОФЬЯ НИКОЛАЕВНА

(17.III.1802 — 16.VII.1856) — старшая дочь историка от первого брака, фрейлина. Пушкин был постоянным посетителем ее петербургского салона. Случайно ли, — спросит Астролог, — что именно ей, Рыбе, он вписал в альбом самые, быть может, водные свои стихи:

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа:
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча;
Кастальский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит;
Последний ключ — холодный ключ забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.



С.Н. Карамзина.
Копия с портрета
П.И. Орлова, 1840-е гг.

Снова — мотив холода, страшного и вместе с тем притягательного... Без особого сочувствия наблюдала холодная «Рекамье карамзинского салона» за муками пушкинской ревности: его «неистовства», «его блуждающий, дикий, рассеянный взгляд», его «угрюмое, стеснительное молчание» вызывали у нее смех: «Ах, смею тебя уверить, это было ужасно смешно», — пишет она брату (30 декабря 1836). Своеобразным холодом, весьма, впрочем, далеким от безразличия и бесчувствия, окрашены и ее отзывы на смерть Пушкина: «Я никогда не видала такого... поэтического мертвого лица»; «жалеть о нем не надо, он умер прекрасной и поэтической смертью, светило угасло во всем своем блеске» (из писем брату).

Может, и нельзя было умнее сказать о смерти Близнецов? В глубоких холодных водах солнце отражается особенно ярко; и не случайно Софья Николаевна оказалась причастной, вместе с Луниным и Одоевским, к созданию солярного образа Пушкина — неотъемлемой части нашей пушкинской мифологии.

КЕРН АННА ПЕТРОВНА

(урожд. Полторацкая) (23.II.1800 — 11.III.1879) — племянница П. А. Осиповой. «Имя ее неразрывно связано с Пушкиным, как имя женщины, вдохновившей его на бессмертное стихотворение «Я помню чудное мгновенье», — пророчествует Вересаев. И он прав: эта Рыба — навеки около Пушкина, и сколько ни приводи презрительных отзывов самого Пушкина о ней (и «вавилонская блудница», и «дура», и еще много чего) — не поможет; все равно:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

Галантная любовная игра, которую вели Пушкин и Керн, — игра и борьба стихий; при первой встрече у Олениных в 1819 Пушкин шутливо пригласил Керн в ад — то есть в стихию огня: «В аду будет много хороших... Спроси у madam Керн: хотела бы она попасть в ад?». Рыба сухо отказалась; зато при новой встрече, в Тригорском в 1825, она находит в пушкинских «Цыганах» столь манящие водные разливы, что немедленно в блаженстве туда погружается: «Я была в упоении как от *текучих* (курсив мой. — *Астролог*) стихов этой чудной поэмы, так и от его чтения, в котором было столько музыкальности, что я иставала от наслаждения; он имел голос певучий, мелодичный, как он говорит про Овидия в своих «Цыганах»:

И голос, шуму вод подобный».

«Я не могу оставаться в неопределенных отношениях с людьми, с которыми меня сталкивает судьба, — говорила о себе Керн. — Я или совершенно холодна к ним, или привязываюсь к ним всеми силами сердца и на всю жизнь»¹⁶². С Пушкиным, конечно же, не «на всю жизнь», — следовательно, «холодна»: опять все тот же холод, который отталкивает и все-таки манит — ненадолго, на миг; «виденье» хорошо, когда оно «мимолетное».

А вне жизни — действительно вечная связь с Пушкиным, макабрически овеществленная в самой ее могиле: гроб с телом Анны Петровны везли в Прямухино, имение ее последнего мужа Маркова-Виноградского, но из-за разлива весенних вод (как не узнать донесшийся из прошлого астрологический мотив!)



Прутня. Могила А. П. Керн



Справа: А. П. Керн;
слева: рис. Пушкина,
1830 — Керн?

¹⁶² Слова, сказанные ею А. В. Никитенко, также не избежавшему чар Анны Петровны.

и распутицы не довезли и похоронили на погосте деревни Прутня, что на берегу Тверцы близ Торжка; могилу завалили огромным камнем (возможно, не без тайного удовольствия: Анна Петровна в старости отличалась скверным характером), а на камне — что же на нем было написать? конечно, все то же:

Я помню чудное мгновенье...

КИРЕЕВСКИЙ ПЕТР ВАСИЛЬЕВИЧ

(23.II.1808 – 6.XI.1856) — брат И.В. Киреевского, литератор, переводчик, собиратель русских народных песен. Пушкин тоже любил собирать народные песни и даже хотел их издавать, но когда увидел собрание Киреевского, быстро отказался от своего намерения — и отдал ему (в сентябре 1833) свои песни. И как отдал! Одну из песен («Не белинька березанька...») даже не переписал, а вырезал из тетради (листок этот сохранился в бумагах Киреевского¹⁶³), не оставил себе копии: «Бог с ними», с песнями; все отдать и бежать с потерянной территории искать себе нового пространства... Через год Пушкин повторит этот жест: точно так же оставит Ершова наедине с народными сказками.

А с Киреевским позволит себе напоследок лишь одну, но славную шутку — передавая тетрадку, скажет: «Когда-нибудь от нечего делать разберите-ка, которые поет народ и которые смастерил я сам». Как ни бились исследователи, так и не разгадали эту загадку; а Киреевского, похоже, она даже и не слишком озаботила: ведь доставленные пушкинские песни, как заметил Киреевский Н.М. Языкову, «не очень важны»¹⁶⁴.

СМИРНОВА АЛЕКСАНДРА ОСИПОВНА

(урожд. Россет) (18.III.1809 – 19.VII.1882) — дочь французского эмигранта, сестра А.О. Россета, фрейлина. «Она просто сирена, плавающая в призрачных волнах соблазна», — очень точно поэт Н.М. Языков определил (в письме к Гоголю) ее чувственную, влажную стихию. Около Пушкина эта «сирена» неотлучно плавала «в волнах соблазна» с 1828 по 1835, и, совершенно как Керн, сладострастно подмечала все соприкосновения поэта с «волнами» водной стихии: «Пушкин каждое утро ходил купаться», потом на диване лежит «с мокрыми, курчавыми волосами»¹⁶⁵; и еще раз заметит: «волоса его обыкновенно еще были мокры после утренней ванны и вились на висках». Волосы, их курчавость, подобная волнам, влажность, вода — мерцает и рябит отражение Пушкина в таинственной и холодной водной глубине.



П.В. Киреевский.
Рис. Э.А. Дмитриева-
Мамонова, ок. 1848

581

¹⁶³ Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 457–459, 461–462.

¹⁶⁴ *Абрамович С.Л.* Пушкин в 1833 году. М., 1994. С. 428.

¹⁶⁵ Запись Я.П. Полонского // Голос Минувшего, 1917, № 11. С. 155.



Справа: Смирнова-Россет, портрет работы Ф.-К. Винтергальтера, 1837; слева: рис. Пушкина, 1833

Воды глубокие
Плавно текут...

582

В этой своей глубине Смирнова, разумеется, оставалась холодна к Пушкину и вспоминала о своих с ним встречах так: «Тут они оба [Пушкин и Плетнев] взяли привычку приходить ко мне по вечерам»; «Александр Сергеевич приходил всякий день ко мне»; «Ни я не ценила его, ни он меня. Я смотрела на него слегка...» (Чем хороши отношения Близнецов и Рыб — они всё друг про друга прекрасно понимают и не обольщаются на счет друг друга. — *Астролог*). И Пушкин, конечно же, заметил этот внутренний холод: «Одна Смирнова по-прежнему мила и холодна к окружающей суете», — запишет он в дневнике, и о том же скажет в стихах:

В тревоге пестрой и бесплодной
Большого света и двора
Я сохранила взгляд холодный,
Простое сердце, ум свободный
И как дитя была добра;
Смеялась над толпою вздорной,
Шутила здраво и светло
И шутки злости самой черной
Писала прямо набело.

«Взгляд холодный», взгляд без любви — и Пушкин в ее зеркале, этот единственный в своем роде вечно мокрый Пушкин, — гениальный, но какой-то уж слишком бойкий и легкомысленный, далекий от некоего внутреннего идеала самой Смирновой: и «много говорит пустяков», и при встрече с царем «чувствует подлость во всех жилах», и декламирует свои стихи плохо, и читает мало («читать терпеть не могу», — якобы признается он Смирновой совершенно как какой-то Хлестаков),

а мудрую критику Смирновой («я делала ему замечания») принимает сразу, чуть ли не с восторгом, и тут же правит, правит... И хотя «никого не знала я умнее Пушкина», в ее воспоминаниях этот «ум» какой-то сомнительный, софистический, ненастоящий, так что Жуковский (в отражении памяти той же Смирновой), смеясь, говорит Пушкину — опять же в сомнительно бойком хлестаковском тоне: «Ты, брат Пушкин, черт тебя знает, какой ты, — это ведь и чувствую, что вздор говоришь, а переспорить тебя не умею».

«Что ты ревнуешь ко мне? — говорила Рыба Деве — Наталье Николаевне. — Право, мне все равно: и Жуковский, и Пушкин, и Плетнев, — разве ты не видишь, что ни я не влюблена в него, ни он в меня?..» Сказано вполне искренне; но все же образ глупой жены Пушкина, якобы сказавшей однажды поэту: «До чего ты мне надоел со своими стихами, Пушкин!» — ее, Смирновой, творение.

...И шутки злости самой черной
Писала прямо набело.

А подлинным идеалом ее был генерал (тот же Перовский, которым она увлекалась), высокопоставленный богатый чиновник, дипломат (Н. Д. Киселев — ее самая большая любовь, длившаяся долгие годы). И прав был Плетнев, когда писал о ней Жуковскому: «Смирнова только как видоизменение роскоши, приближает в свой угол образы нравственного и умственного совершенства, беззаботно отвращаясь от них ко всем земным утехам».

Вряд ли мог Пушкин не чувствовать ту особую рыбно-болотную ауру разврата, особый ее «запах», о котором говорили многие: «от нее иногда веет атмосферою разврата» (И. С. Аксаков); «недоступная атмосфера целомудрия, скромности, это благоухание, окружающее прекрасную женщину, никогда ее не окружало, даже в цветущей молодости» (С. Т. Аксаков). Близнецам в этой атмосфере душно и тяжело, они в глубине души не любят Рыбу, и она это прекрасно знает: Рыбу не обманешь ни стихами, ни похвалами ее уму и образованности, она все прекрасно понимает, что не мешает ей безотлучно находиться при Пушкине, питаюсь его энергией, а во время преддзельной истории она, естественно, окажется за границей. А что? Ведь и так она в памяти потомков — «образованнейшая женщина, большой друг Пушкина, адресат многих его стихотворений, его благородная заступница перед царем и двором, чуткий ценитель его стихов, мнением которого он очень дорожил...». Воистину,

Черноокая Россетти
В самовластной красоте
Все сердца пленила...

ТИТОВ ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ

(12.III.1807 – 27.IX.1891) — литератор, участник кружка «любомудров», сотрудник «Московского вестника», чиновник Московского архива иностранных дел (один из «архивных юношей»). Не обладая большим литера-

турным талантом, Титов любил пространно рассуждать об истории, об эллинской литературе, о Шеллинге, о Руссо, о Несторе-летописце; обо всем говорил с одинаковой компетентностью и пленял своих знакомых многознанием: Тютчев говорил, что Титову назначено провидением составить описание всего мира. С Пушкиным Титов познакомился в Москве по возвращении поэта из ссылки и, естественно, частые встречи продолжались долгие годы. Титов, естественно, позволял себе критические отзывы о творчестве Пушкина и о самом его образе жизни: «Без сомнения, величайшая услуга, какую я мог бы оказать вам, это — держать Пушкина в узде, да не имею к этому способов, — писал Титов Д. В. Дашкову. — К тому же, с ним надо нянчиться, до чего я не охотник и не мастер». Это верно, — заметит Астролог, — нянчиться с Близнецами никак не входит в астрологическую программу Рыб. А вот прослушать рассказанную Пушкиным у Карамзиных «сказку про черта, который ездил на извозчике на Васильевский остров» и напечатать ее в «Северных цветах» под псевдонимом Тит Космократов — это другое дело; правда, и тут Титов снимает с себя всякие возможные будущие упреки и подозрения: «Всю эту чертовщину уединенного домика Пушкин мастерски рассказал поздно вечером у Карамзиных... Сидевший в той же комнате Космократов подслушал, воротясь домой, не мог заснуть почти всю ночь и несколько времени спустя положил с памяти на бумагу. Не желая, однако, быть слушателем заповеди «не укради», пошел с тетрадью к Пушкину (что же Близнецов лишний раз не порадовать своим обществом? — *Астролог*) в гостиницу Демут, убедил его послушать от начала до конца, воспользовался многими, поныне очень памятными его поправками и потом, по настоятельному желанию Дельвига, отдал в «Северные цветы»¹⁶⁶. Пушкин очень верно вывел Титова в «Египетских ночах»:

«— Aurelius Victor? — прервал Вершневу, один из тех юношей, которые воспитывались в московском университете, служат в московском архиве и толкуют о Гегеле. — Аврелий Виктор — писатель четвертого столетия... Сочинения его приписываются Корнелию Непоту и даже Светонию. Он написал книгу: “de viris illustribus” — о знаменитых мужах Рима. Знаю!» «Эти люди одарены убийственной памятью, все знают и все читали, и стоит их только тронуть пальцем, чтобы из них полилась всемирная ученость...» — астрологичнее трудно выразиться. Титов в свою очередь в 1861 снизошел до благожелательной оценки «мелких стихов» Пушкина, которые, по его мнению, являются «бесценным запасом для биографии Пушкина, для изучения его личности, для верного суда над веком и средою, где жил».

ТУМАНСКИЙ ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ

(11.III.1800 – 6.III.1860) — один из значительнейших поэтов-элегиков пушкинской школы. Познакомиться с Пушкиным мог в 1818–1820 в литературных кругах Петербурга, но сближение произошло в Одессе, где Туманский с 1 июня 1823 служил в канцелярии М. С. Воронцова, который очень ценил его — правда, не как поэта, но как дельного чиновника. Туманский постоянно разъезжал по Крыму с бесчисленными поручения-

¹⁶⁶ Письмо к А. В. Головнину, 29 августа 1879.

ми, и командировки его были, конечно, удачнее знаменитой пушкинской поездки на усмирение саранчи. При этом ухитрялся писать неплохие стихи, и удивительное сочетание видов этих деятельности вызвало незлую пушкинскую эпиграмму:

Туманский, Фебу и Фемиде
Полезно посвящая дни,
Дозором ездит по Тавриде
И проповедует Парни.

Несмотря на любовь Воронцова, говорившего, что «Туманский — молодой человек очень порядочный и совсем не Пушкинова разбора»¹⁶⁷, несмотря на какой-то пришедший из столицы совет «отдалиться от Пушкина», Туманский, пренебрегая благоразумием, прилепляется к Пушкину с совсем не чиновничьей восторженностью и тут же распространяет слух о своей возвышенной дружбе с Пушкиным, чем весьма удручает поэта, всегда иронизировавшего над подобным стилем (вспомним из письма к Дельвигу: «дружба, сие священное чувство...»). «Здесь Туманский. Он добрый малый, да иногда врет, — пишет Пушкин брату (25 августа 1823), — он пишет в Петербург: Пушкин открыл мне немедленно свое сердце и портфель, любовь и пр. <...> Дело в том, что я прочел ему отрывки из Бахчисарайского фонтана (новой моей поэмы), сказав, что я не желал бы ее напечатать, потому что многие места относятся к одной женщине, в которую я был очень долго и очень глупо влюблен, и что роль Петрарки мне не по нутру. Туманский принял это за сердечную уверенность и посвящает меня в Шаликовы, — помогите!»

Было от чего звать на помощь: эта Рыба выбрала с Пушкиным тактику восторженного преклонения:

В роскошном трепете и радости и муки
Мы ловим Пушкина пленительные звуки.
(«Одесским друзьям», 1826)

Называл Пушкина «словьем» и «Иисусом Христом нашей поэзии», и как тут не вспомнить, что Рыба — символ христианства; случайно ли, — вопрошает Астролог, — что именно в этот момент Пушкин принимается за подражания басням «умеренного демократа Иисуса Христа»?

Их поэтические отношения — редкий случай отсутствия недоразумений, полное взаимное понимание места и значения (Астролог не может не заметить здесь, что эти умные знаки — Близнецы и Рыбы — видят друг друга насквозь). Туманский подчиняется Пушкину безоговорочно, но это не тупое подчинение зомби, а умное согласие слабого стать в тени той силы, которая в случае необходимости эту слабость оборонит. «Исправлять, убавлять и прибавлять в моих пьесах даю тебе полное право», и даже: «Жги их [мои стихи] без пощады» (2 марта, 12 апреля 1827). Но при этом — вежливый, но очень настоятельный ультиматум: ты, Пуш-

¹⁶⁷ Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929. С. 85.

кин, должен «выводить в люди скромные таланты, которые за тебя же будут держаться» (12 апреля 1827).

Должен Пушкин вывести Туманского «в люди» — и все тут. Что же Пушкин, как реагирует он на эту слегка циничную откровенность младшего брата по перу? Он соглашается принять роль сюзерена — и посвящает Туманского в вассалы. «Мой Коншин», — так пренебрежительно определил Пушкин Туманского в письме к брату (январь-февраль 1825), и эти слова, по сути дела, — формула поэтического вассалитета. Н.М. Коншин — поэтический спутник Баратынского, его подголосок; в свои же поэтические пажы и вассалы Пушкин жалует Туманского. После этого феодального акта посвящения можно пинать Туманского как угодно («Он славный малый, но, как поэта, я не люблю его», — в письме к А. Бестужеву, 12 января 1824), можно довольно обидно пошутить на счет двух братьев Туманских («Василий кроме стихов ничего не крадет, а Антон крадет все, кроме стихов»), — наконец, можно публично, в печати, ослабить Туманского-поэта за фантастически идиотскую невнимательность:

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами
В то время на нее взирал.
Приехав, он прямым поэтом
Пошел бродить с своим лорнетом
Один над морем — и потом
Очаровательным пером
Сады одесские прославил.
Все хорошо, но дело в том,
Что степь нагая там кругом...

Не слишком правдоподобно, не мог Туманский-чиновник, так много и успешно колесивший по Крыму, не знать, что, «степь нагая там кругом», но такова логика подчинения: тем, кто равен, кто не пожелал подчиняться, — Катенину, Вяземскому и другим, — в «Онегине» досталось по доброду, а порой и хвалебному слову, а Туманскому — хоть и добродушная, но все же немного обидная эпиграмма. И вассал не обиделся — не имел права обидеться. Ведь и сюзерен имеет свои обязанности по отношению к вассалу, и за все насмешки Пушкину приходилось расплачиваться: похвалами — и вот уже Пушкин пишет в статье, правда, оставшейся в рукописи, что стихи Туманского «отличаются гармонией, точностью слога и обличают решительный талант»¹⁶⁸ (ты хочешь похвалы: «на вот, возьми ее скорей!»), или рекомендациями: «Полюби его, — закликает Пушкин Плетнева (31 января 1831) на счет Туманского, — если ты еще его не любишь. В нем много прекрасного, несмотря на некоторые мелочи характера малороссийского». И Плетнев тут же, конечно, начал любить...

В их поэтических мирах удивительно много общего. Оба воспели смертоносные деревья: Туманский — манценил, который якобы погружа-

¹⁶⁸ Об альманахе «Северная лира на 1827».

ет севшего под ним в сон исключительно сладкий, но вечный, Пушкин — анчар, смерть от которого не так приятна. Оба переводили одни и те же стихотворения Шенье. Оба написали стихи на смерть Амалии Ризнич; причем Туманский сделал это первым, наметив тему равнодушия:

И где ж теперь поклонников твоих
Блестящий рой? где страстные рыдания?
Взгляни: к другим уж их влекут желанья... —

ту тему, которую Пушкин, получив сонет Туманского, разовьет до полноценного звучания:

Из равнодушных уст я слышал смерти весть —
не сонет ли Туманского имеет Пушкин в виду? —
И равнодушно ей внимал я...

«Воровал» ли Туманский стихи у Пушкина? Похоже, нет: не осмелился бы. А вот Пушкин у Туманского «воровал» — вернее, брал по взаимному признанному праву сильного и главного. Распоряжался стихами «своего Коншина», как сырым материалом, — и «Коншин», конечно, не смел и пикнуть. Вот Туманский переводит стихи Шенье «У берегов, где Венеция царит над морем...»:

...без отзыва пою в стране чужой!
И звуки тайные, придуманные мной,
На море жизненном мой жребий улаждают...

В подлиннике — «пою без эха», а вместо «звуков тайных» — «безвестные стихи»; но Туманский неплохо придумал: почему бы не использовать его удачные выражения? И вот появляется пушкинский вариант — краткий, точный, и слова Туманского словно бы встали на нужное место:

Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.

2 марта 1827 Туманский посылает Пушкину из Одессы стихотворение «Гречанке» при письме, где сообщал: «Я люблю эту пьесу потому, что написал в ночь после бала... полупьяный... В ней есть какая-то дерзость выражений...»

...Обречена любви и славе,
Двойным увенчана венцом...

Пушкин оценил «дерзость выражений», и «двойной венец» немедленно был востребован:

И над задумчивым челом,
Двойным увенчанным венком,
И вьется и пылает гений...

(Княгине З. Волконской, 1827)

Есть материал Туманского и в «Онегине» — эти отзвуки, полужвуки, доведенные до полного, мощного звучания:

Но я ль, мои друзья, к противуречьям склонный...
...Вас нынче обману...

(Туманский, «Одесским друзьям», 1826)

Пригодилось это «противуречие»:

Так нас природа сотворила,
К противуречиям склонна...

(5, VII)

Похоже, именно Туманскому первым пришла идея привести музу в застолье молодых друзей — у него, впрочем, муз было много, поскольку его стихотворение 1823 года называется «Музы»:

588

На пиршествах друзей, в беседе молодой
Со мной вы [музы] пели и смеялись,
Любили братский шум и чашей круговой
В жару веселья прохлаждались...

Все тут неплохо: и пиршества, и беседа, и пение, и веселье, — но только сказать нужно не так, по-другому; и, конечно, достаточно одной музыки:

Я музу резвую привел
На шум пиров и буйных споров,
Грозы полуночных дозоров;
И к ним в безумные пиры
Она несла свои дары
И как Вакханочка резвилась,
За чашей пела для гостей...

Заслужил, отработал Туманский свою строфу в «Путешествии Онегина», и хоть слегка обидно, но ведь целая строфа!

ФЕДОРОВ БОРИС МИХАЙЛОВИЧ

(16.III.1798 – 19.IV.1875) — прозаик и стихотворец, журналист, издатель разного рода периодических изданий; чиновник Департамента духовных дел иностранных исповеданий (1818–1826), в 1821–1823 секретарь при директоре Департамента А.И. Тургеневе, «который употреблял Федорова для писания множества писем... выписок для

своей библиотеки из архивов и т. п., и за это доставил ему два ордена и чин»¹⁶⁹.

«Федоров никогда, нигде и ничему не учился... Страсть к авторству увлекла его с молодых лет на литературное поприще, на котором он в продолжение десяти лет был освистываем в журналах и получил название в публике наследника графа Хвостова, который есть его меценат и покровитель... Он весьма плохо пишет по-русски, и что хуже, не знает того, что пишет дурно. Эпиграмма Пушкина... живо и правильно изображает его литературные таланты:

Федорова Борьки
Мадригалы горьки,
Эпиграммы сладки,
Комедии гадки!»¹⁷⁰

Этот не лишенный остроумия портрет взят из докладной записки М. Я. фон Фока, управляющего небезызвестным III отделением; знал бы Пушкин, что высокопоставленный жандарм в своем досье одобрительно на него ссылается! Фок, однако, ошибся в авторе: эпиграмма на самом деле была сочинена Дельвигом. Ходил анекдот (рассказанный или сочиненный Гречем) о том, как во время наводнения 1824 «ехали по Невскому проспекту на спинах мужиков Борис Федоров и барон Дельвиг. Последний кричал: «Федорова Борьки Мадригалы горьки» и проч., а первый: «Дельвига баронки пакостны стишонки»¹⁷¹. (Когда же еще Рыбе так разойтись и разгуляться, как не во время наводнения! — *Астролог*).

В альманахе «Памятник отечественных муз» на 1827 Федоров поместил с согласия Пушкина пять ранних стихотворений поэта, а сверх того, по собственному желанию, опубликовал отрывок из стихотворения «Фавн и пастушка». Вызвал этим негодование Пушкина — но что с того: стихи-то ведь уже опубликованы! При этом Федоров, как и все Рыбы, очень любил морализировать: «Никто не доставлял в своих сочинениях так много торжеств добродетели, никто столько раз не казнил в них порока, как доблестный Б. М. Федоров», — так писали Близнецы (Белинский) об этой Рыбе. Федоров постоянно старался улучшить произведения Пушкина и других поэтов его круга с точки зрения морали, а они почему-то не хотели совершенствоваться и только смеялись над доброжелателем. Вот, например, как отреагировал Пушкин на подробный и обстоятельный анализ четвертой и пятой глав «Онегина»: «Г-н Б. Федоров... разбирая довольно благосклонно четвертую и пятую главу “Онегина”, заметил однако ж мне, что в описании осени несколько стихов сряду начинаются у меня частицею *уж*, что и назвал он *ужами*, а что в риторике зовется единоначатием. Осудил он также слово *корова* и выговорил мне за то, что я барышень благородных и, вероятно, чиновных, назвал *девчонками* (что,

¹⁶⁹ Докладная записка фон Фока, 1828 г. Цит. по: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 197.

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Коммент. В. Э. Вацуро в кн.: Дельвиг. Сочинения. Л., 1986. С. 396.

конечно, неучтиво), между тем как простую деревенскую девку называл *девою*»¹⁷².

А вот что писал Вяземский А. И. Тургеневу (18 апреля 1828) по поводу того же разбора: «Твой Федоров в своем журнале критикует Пушкина, а пуще всего требует от него нравственности. После того встретились они у меня, и Пушкин насмешил меня с ним: “Отчего не описываете вы картин семейного счастья?” и тому подобное говорил ему нравоучитель, а тот отвечал ему по-своему». Интересно, что Пушкин мог встретиться с Федоровым у Вяземского; впрочем, Федоров был одним из наиболее частых посетителей Пушкина в гостинице Демута. А уж о встречах в Летнем саду или у Карамзиных и говорить не приходится: «Был у Карамзиных, виделся там с Пушкиным. Коля (сын Федорова. — *Авт.*) сидел на коленях его и читал ему его стихи» (из дневника Федорова).

«Кстати: Борька также вывел юродивого в своем романе. И он байроничает, описывает самого себя! — мой юродивый, впрочем, гораздо милее Борьки — увидишь», — пишет Пушкин Плетневу (4–6 декабря 1825). Смеется, издевается, а от общения все равно никуда не денется. За три дня до дуэли Пушкин попался Федорову в книжной лавке И. Т. Лисенкова: «два или три часа не могли расстаться, — вспоминал Лисенков, — и пробыли в моем магазине чуть ли не до полуночи... и с жаром друг с другом вели непрерывный интересный разговор обо всем литературном мире; при расставании же оба один другого приглашали на всегдашнее знакомство, а через три дня оказалось, что приглашению этому осуществиться должно за гробом...»¹⁷³.

ФИЛИМОНОВ ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ

(24.II.1787 – 24.VII.1858) — новгородский вице-губернатор (1817–1819), архангельский гражданский губернатор (1828–1831); писатель, издатель журнала «Бабочка, дневник новостей, относящихся до просвещения и общежития». В январе 1828 Филимонов напечатал в газете объявление, в котором анонсировал переведенную им книгу под названием «Искусство жить». «Каков Филимонов в своем Инвалидном объявлении, — тут же откликнулся Пушкин в письме к Вяземскому (28 января 1825). — Милый, теперь одни глупости могут еще развлечь и рассмешить меня. Слава же Филимонову!» (Вот вам разница между двумя знаками: Близнецам смешна даже мысль о возможности преподавать другим искусство жить, а для Рыбы вполне естественно всех учить, как надо жить, и ничего смешного в этом нет, и странно, что кто-то не хочет учиться. — *Астролог*).

В 1828 Филимонов дарит Пушкину свое самое известное произведение — весьма самокритичную автобиографическую поэму «Дурацкий колпак», главы которой заканчиваются рефреном: «Дурацкий кстати мне колпак». Подарок сопровождался посвящением:

¹⁷² «Опровержение на критики...»

¹⁷³ См.: *Теплинский М. В.* И. Т. Лисенков и его литературные воспоминания // Русская литература. 1971, № 2. С. 111–112.

А. С. Пушкину
Вы в мире славою гремите;
Поэт! в лавровом вы венке.
Певцу безвестному простите:
Я к вам являюсь — в колпаке.

Вот так, по-домашнему (Рыба не любит фрака и предпочитает халат, в чем еще можно будет убедиться на примере Языкова. — *Астролог*); Пушкин же, получив поэму утром (22 марта 1828), лежа в постели, сразу же по-домашнему и ответил, — но в ответе этом был пугающий намек и даже, увы, зловещее предсказание:

Вам музы, милые старушки,
Колпак связали в добрый час,
И, прицепив к нему гремушки,
Сам Феб надел его на вас.
Хотелось в том же мне уборе
Пред вами нынче щегольнуть
И в откровенном разговоре,
Как вы, на многое взглянуть;
Но старый мой колпак изношен,
Хоть и любил его поэт,
Он поневоле мной заброшен:
Не в моде нынче красный цвет.
Итак, в знак мирного привета,
Снимая шляпу, бью челом,
Узнав философа-поэта
Под осторожным колпаком.

Пушкин играючи превратил милый и мирный домашний колпак в красный колпак санкюлота: наверно, перепугался Филимонов от таких намеков! И правильно перепугался: через три года, в 1831, его арестуют по ложному доносу об участии в тайной организации Сунгурова, найдут в его бумагах письма декабристов (любил Филимонов собирать «любопытные бумаги, особенно до России касающиеся»¹⁷⁴)... Пока же, 17 апреля 1828, Пушкин вместе с Вяземским и Жуковским «спрыскивают» «Дурацкий колпак» у Филимонова в Коломне у Кокушкина моста. Филимонов сохранил об этой встрече самые возвышенные воспоминания — говорил, что «последний настоящий литературный вечер был



Филимонов был большим гурманом
(на что и намекает шарж
Н.А. Степанова)

¹⁷⁴ Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 195–196.

у него», и, будучи тонким гастрономом, прибавил: «славно поужинали»¹⁷⁵. Однако слухи об этой пирушке поползли самые темные и грязные; Пушкин в письме к Вяземскому (январь 1829) говорит о них с прищущим Близнецам юмором, но ясно, что Вяземскому было не до смеха, особенно если вспомнить, под каким знаком родилась княгиня Вера: «Жуковский со смехом говорил, что говорят, будто бы ты пьяный был у девок, и утверждает, что наша поездка к бабочке-Филимонову, в неблагопристойную Коломну, подала повод этому упреку. Филимонов, конечно... а его бабочка, конечно, рублевая парнасская Варюшка, в которую и жаль и гадко что-нибудь нашего... <...> Все ж не беда...» Не беда, конечно, — но все-таки, — рекомендует Астролог, — не надо Льву и Близнецам иметь дело с Рыбами; впрочем, предупреждать бесполезно.

ШИШКОВ АЛЕКСАНДР СЕМЕНОВИЧ

(20.III.1754 – 21.IV.1841) — писатель, автор «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» (1802), один из основателей «Беседы любителей русского слова»; адмирал (а значит, и формально не чужд своей водной стихии), министр народного просвещения и глава цензурного ведомства (1824–1828), член Государственного совета, президент Российской Академии (1813–1841).

Призывы Шишкова вернуть русский язык «к первобытному его великолепию» (и писать, например, «грядый» вместо «тот, который идет» или «мокроступы» вместо «галош») были для Пушкина и его литературных единомышленников неиссякаемым источником веселья; создается коллективный карикатурный образ Шишкова — того Шишкова, который «нашее носит шиш на пестрой тесьме, а в петлице — раскольничью бороду на голубой ленте» (Воейков, «Парнасский адрес-календарь...»¹⁷⁶), — но Пушкин участвует в этом шарже всего лишь одной эпиграммой:

Угрюмых тройка есть певцов —
 Шихматов, Шаховской, Шишков,
 Уму есть тройка супостатов —
 Шишков наш, Шаховской, Шихматов,
 Но кто глупей из тройки злой?
 Шишков, Шихматов, Шаховской!

Уже в 1821 Пушкин находит нечто сближающее его с Шишковым: «Уж эта мне цензура! Жаль мне, что слово *вольнлюбивый* [в послании Чаадаеву] ей не нравится: оно так хорошо выражает нынешнее *libéral*,



Шишков. Портрет работы О. Кипренского

¹⁷⁵ Запись Г. Н. Геннади // Там же.

¹⁷⁶ «Арзамас». Кн. 2. М., 1994. С. 10.

оно прямо русское, и, верно, почтенный А. С. Шишков даст ему право гражданства в своем словаре, вместе с шаротыком и с топталищем» (Гречу, 21 сентября 1821). (Конечно, даст, должен дать: море, вода — «свободная стихия», а Шишков — адмирал и к тому же Рыба... — *Астролог*).

Адмирал был назначен главой цензурного ведомства как раз в тот момент, когда из-под пера Пушкина вышло самое водное (если не считать «Медного всадника») его произведение: «Бахчисарайский фонтан». Отношение Рыбы к его фонтану Пушкина очень волновало: «На каком основании начал свои действия дедушка Шишков? Не запретил ли он “Бахчисарайский фонтан” из уважения к святыне Академического словаря и неблажно составленному слову водомет?» (брату, 13 июня 1824). Любопытно, что когда Пушкин будет писать Шишкову жалобу на Ольдекопа, незаконно издавшего «Кавказского пленника», поэт по рассеянности — или по игре иных сил — вместо «Пленника» напишет: «Г-н Ольдекоп в прошлом 1824 году перепечатал мое сочинение “Бахчисарайский фонтан”...»

Несмотря на прогремевшие на всю Россию слова Шишкова о вреде обучения народа грамоте (в речи, произнесенной 11 сентября 1824), Пушкин новым цензурным начальником был в целом доволен, по крайней мере, на первых порах: «Не ожидал я, чтоб он [“Онегин”] протерся сквозь цензуру — честь и слава Шишкову!» (Вяземскому, 25 января 1825); «Кому же как не ему обязаны мы нашим оживлением?» (Бестужеву, май – июнь 1825).

И вот из Михайловского раздастся целый гимн в честь нового верховного цензора:

...Обдумав наконец намеренья благие,
 Министра честного наш добрый царь избрал,
 Шишков наук уже правленье восприял.
 Сей старец дорог нам: друг чести, друг народа,
 Он славен славою двенадцатого года;
 Один в толпе вельмож он русских муз любил...

Действительно «славен»: именно Шишков написал объявление об освобождении Москвы от французов, где о последних с их бедным, скудным языком (не чета «славеноросскому»!) говорилось весьма пренебрежительно: «сами французские писатели изображали нрав народа своего слиянием тигра с обезьяной»¹⁷⁷. Лицейская кличка Пушкина — «смесь тигра с обезьяной» — заимствована из этого самого объявления Шишкова¹⁷⁸; вспомнилось ли это Пушкину, когда он пел свою хвалу старцу?

А по возвращении из ссылки у Пушкина появился новый, царственный цензор, так что отношения с Шишковым не успели испортиться, и иллюзии — развеяться. Вот еще своеобразное выражение симпатии: Пушкин готовит критическое издание «Слова о Полку Игореве», но откладывает издание якобы потому, что «ему нужно дождаться смерти Шишкова,

¹⁷⁷ Подробнее об этих писателях см.: *Лотман Ю. М.* «Смесь обезьяны с тигром» // *Временник пушкинской комиссии.* 1976. Л., 1979. С. 110–112.

¹⁷⁸ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. М.-Л., 1956. С. 105.

чтобы преждевременно не уморить его критикою, а других смехом»¹⁷⁹. (не дождался: лишнее подтверждение тому, что ждать — не лучшая стратегия для Близнецов — *Астролог*).

Они еще не раз встречались на заседаниях Российской Академии; но интересней тайные поэтические «встречи» Пушкина с Шишковым, неожиданные всплывтия воспоминаний о нем в пушкинской поэзии. По крайней мере дважды «вспоминает» Пушкин о писателе-адмирале в Болдинскую осень. В восьмой главе «Онегина» (тогда еще она была «песнью девятой») он обращается к нему почти дружески:

Ш... прости
Не знаю как перевести.

Вспоминает (если это, конечно, не бессознательная реминисценция) о Шишкове и в «Бесах»:

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня...

Это «дует, плюет» — из веселого арзамасского прошлого, почти из детства. Шишков, поклонник Сумарокова, восхищался его строкой «Борей мой дует, Борей мой плюет»¹⁸⁰, в которой, как казалось адмиралу, проявилось несомненное превосходство российского поэта над жалким французом Лафонтеном (статья «Сравнение Сумарокова с Лафонтеном»). Арзамасцы же эти преувеличенные восторги Шишкова по поводу сомнительной строки находили комичными, и нелепый образ плюющегося Борей, благодаря стараниям Шишкова, вошел в обиход иронической речи. Вяземский, злясь на плохую погоду 29 октября 1813, писал А. И. Тургеневу: «Ветер дует, плюет, сует; но я не Шишков и этому не радуюсь, а зябну»¹⁸¹. Быть может, плохая погода и Пушкина навела на воспоминание о смешной статье Шишкова и подкинула под его перо этот шишковско-сумароковский образ. Так — анонимно, инкогнито — и живет адмирал Шишков в плевке безымянного пушкинского беса.

ЯЗЫКОВ НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ

(16.III.1803–7.I.1846) — поэт, брат А. М. и П. М. Языковых. Пристрастие к родной стихии здесь сразу же бросается в глаза: кто еще из поэтов дважды написал стихи под названием «Пловец» (один из этих «Пловцов» стал знаменитым романсом, который вдохновенно исполнял В. И. Ленин: «Нелюдимо наше море...»), а в придачу к этому — еще и «Морское купание», «Ундина», «Море ясно, море блещет...», «Водопад» («Море блеска, гул, удары...»), «Маяк» («Меж морем и небом...»). Языковские

¹⁷⁹ А. И. Тургенев — Н. И. Тургеневу, 13 декабря 1836 // *Вересаев В. В.* Пушкин в жизни. М., 1984. С. 515.

¹⁸⁰ См.: *Вацуро В. Э.* Из историко-литературного комментария к стихотворению Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1976. С. 307.

¹⁸¹ Остафьевский архив, I. С. 19.

гимны вину — в сущности, лишь иное выражение все того же стихийного родства с текучим; призывы напиться и призывы искупаться озвучены с одинаковой интонацией: да и на самом деле — не все ли равно, погрузать себя в воду или загрузать воду в себя:

Известно всем, что в наши дни
За речи многие страдали:
Напьемся так, чтобы они
Во рту же нашем умирали!..

(«Страшна дорога через свет»)

... Одежду прочь! перед челом
Протянем руки удалые
И бух! — блистательным дождем
Взлетают брызги водяные.
Какая сильная волна!
Какая свежесть и прохлада!
Как сладострастна, как нежна
Меня обнявшая наяда!

(«Тригорское»)

Вторая цитата — из обширного стихотворения «Тригорское». Как вы думаете, с кем купается Языков? С Вульфом и, конечно же, с Пушкиным; как же еще вспомнить поэта, как не в сладострастный момент совместных объятий с речной «наядой»?

А после купания? Конечно же, закутаться в халат... В жизни Рыбы одной из самых важных вещей является халат. (Невольно вспоминается Илья Ильич Обломов — более типичную Рыбу трудно сыскать! — *Астролог.*) Вот очень характерное Рыбное стихотворение, посвященное халату (современникам был хорошо известен знаменитый халат Языкова):

Окутан авторским халатом,
Презрев слепого света шум,
Смеется он, в восторге дум,
Над современным Геростратом;
Ему не видятся в мечтах
Кинжалы Занда и Лувеля...

Герострат — это отчасти и Пушкин, к которому Языков относился с большой осторожностью. «Пушкин меня зовет к себе, — не знаю, что отвечать на это; ведь с ним вязаться лишь грех, суета»; «Между нами будь сказано, Пушкин приезжал сюда по делам не чисто литературным или, вернее сказать, не за делом, а для картежных сделок, и находился в обществе самом мерзком: между щелкоперами, плутами и обдиралами. Это всегда с ним бывает в Москве. В Петербурге он живет опрятнее». Рыба, — заметит Астролог, — готова воспевать в стихах любые роман-



Поэт Языков.
Естественно, в халате.
Р. Гундризер
по оригиналу
А.Д. Хрипкова

тические подвиги, любое удальство и буйство, но сама в сомнительные дела влезать не будет — предпочтет лежать на диване в халате и пить. Литературная слава пришла к Языкову сама, он ничего не делал, чтобы привлечь ее к себе, — все получилось само собой: Рыбными стихами заинтересовались Лев (Дельвиг), Водолей (Жуковский), Близнецы (Пушкин) — зачем же при этих обстоятельствах Рыбе вставать с дивана? Все принесут сами!

Клянусь Овидиевой тенью:
Языков, близок я тебе...
...Услышь, поэт, мое призванье,
Моих надежд не обмани.
...Я жду тебя.

Именно словом «жду» в основном и определялись отношения Пушкина с этой Рыбой. Пушкин ждет Языкова в Михайловском, в Москве, в Симбирской губернии, ждет для сотрудничества в различных периодических изданиях — а Рыба не слишком-то спешит: и к самому Пушкину, и к творениям его относится весьма осторожно: «Я читал в списке весь “Бахчисарайский фонтан”»: эта поэма едва ли не худшая из всех его прежних»¹⁸²; «Я не желал бы сочинить то, что знаю из Онегина. Он мне очень, очень не понравился; думаю, что это самое худое из произведений Пушкина»; «Стихи [“К друзьям”] — просто дрянь. Эткими стихами никого не выхвалишь, никому не польстишь, и доказательство тонкого вкуса в ныне царствующем государе есть то, что он не позволил их печатать»¹⁸³; «Баратынский тоже пишет повести в прозе: его будут гораздо лучше [чем “Повести Белкина”], он вообще мастер рассказывать» (брату, 1831)¹⁸⁴; «[в поэтической части сборника “Новоселье”] все вздор, начиная от Пушкина до барона Розена»¹⁸⁵; по поводу исторических работ Пушкина: «он вторгается в область Истории... собирает собирать плоды с поля, на коем он ни зерна не посеял»¹⁸⁶. И так до бесконечности...

А сам при этом как требователен! «Пушкин некогда обещался отстаивать честь моей музыки [т. е. написать рецензию на стихи Языкова]... Потрудитесь напомнить ему об этом обещании» (Вяземскому, 3 июня 1833)¹⁸⁷.

Что тут поделаешь? Остается приобщаться к родной Рыбе стихии — проливать воду, то бишь вино и слезы: «Зачем он назвал их [свои стихи] “Стихотворения Языкова”? Их бы следовало назвать просто “Хмель”!» — заявляет Пушкин Гоголю и проливает якобы слезы над языковским по-

¹⁸² Языковский архив, вып. I. СПб., 1913. С. 118.

¹⁸³ А. М. Языкову, 20 сентября 1828 // Исторический Вестник, 1883, № 12. С. 527.

¹⁸⁴ Карпов А. А. Эпоха 1830-х годов в письмах Н. М. Языкова // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 277.

¹⁸⁵ А. М. Языкову, 30 марта 1833. Цит. по: *Абрамович С. Л.* Пушкин в 1833 году. М., 1994. С. 161.

¹⁸⁶ Погодину, 29 сентября 1833 // Литературное наследство. Т. 16–18. С. 715.

¹⁸⁷ Литературное наследство. Т. 58. С. 112.

сланием к Давыдову¹⁸⁸. А в «Онегине» так просто пускает Языкова поплавать, поплескаться в водичке романтических стихов:

...И полны истины живой
Текут элегии рекой.
Так ты, Языков вдохновенный,
В порывах сердца своего,
Поешь, бог ведает, кого...

Так и будет пушкинско-онегинский Языков вечно плыть по реке элегий — бог ведает куда и бог ведает зачем.

ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – ОВЕН. “НЕ ВЕДАЮТ, ЧТО СКУКА, СТРАХ”»

ВОСТОКОВ АЛЕКСАНДР ХРИСТОФОРОВИЧ

(Остенек Александр-Вольдемар) (27.ІІІ.1781 – 20.ІІ.1864) — поэт, филолог-славист. Общение Востокова с Пушкиным произошло в основном на различных заседаниях: в 1818 — Общества любителей российской словесности, наук и художеств; а начиная с 1833 — Российской Академии (кстати, в декабре 1832 Востоков был среди тех, кто подал свой голос за избрание Пушкина в члены Академии). В бумагах Пушкина сохранилась записка Востокова о «Слове о полку Игореве», написанная специально для поэта (если дело на пользу серьезной науке, Овен всегда готов помогать всеми силами — *Астролог*).

Востоков-стихoved был «предшественником Пушкина в деле применения народных размеров к письменному стиху»¹⁸⁹. В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин произнесет пророчество о будущем русского стиха и сошлется на Востокова: «Много говорили о настоящем русском стихе. А.Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. — Вероятно, будущий наш эпический поэт избрет его и сделает народным». Определение Востокова, о котором говорит Пушкин, мы обнаруживаем в трактате «Опыт о русском стихосложении»: в русских народных стихах, по мнению Востокова, «считаются не стопы, не слоги, а прозодические периоды, т.е. ударения, по коим и должно разме-



Вверху: Востоков, литография с рисунка М.И. Белоусова, 1821; внизу: рис. Пушкина, 1828 — Востоков?

¹⁸⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т. Т. 8. М.; Л., 1952. С. 387–388.

¹⁸⁹ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. М.-Л., 1961. С. 437.

рять стихи старинных русских песен»¹⁹⁰. Иначе говоря, стих держится одинаковым числом ударных слогов; такой, тонический тип стиха и соответствующие ему формулы «дольников» и «паузников» действительно получают полное гражданство в русской поэзии 20 века. Пушкин также использует стих такого типа — и в сказке «О рыбаке и рыбке» он будет звучать настолько смело, что иные современники ее ритм не поймут: эта сказка «написана чуть ли не слишком вольными стихами; я не мог добраться в ней никакого правильного размера», — признается Катенин¹⁹¹.

ГОГОЛЬ НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

(1.IV.1809 – 4.III.1852) — писатель. Впервые о Гоголе сообщил Пушкину Плетнев в письме от 22 февраля 1831. Пушкин ответил, что произведений Гоголя еще не читал «за недосугом». Но досуг все же нашелся: «Сейчас прочел “Вечера близ Диканьки”. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия, какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей литературе, что я доселе не образумился». Личное знакомство Пушкина с Гоголем состоялось 20 мая 1831 в Петербурге, естественно, у Плетнева, подарившего Пушкина своему Знаку Смерти.

В собрании знаменитых слов о Пушкине словам Гоголя принадлежит не последнее место: «Он более всех, он далее раздвинул ему [русскому языку] границы и более показал все его пространство»; «в каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт». Случайно ли, что мысль описать Пушкина в таких вот внешних территориальных терминах — «пространство», «границы» — пришла в голову человеку, решительно неспособному пребывать в неподвижности и имевшему поистине чудовищную «охоту к перемене мест», — человеку, не выносившему «границ» и лечившему себя пространством, бесконечными перемещениями в нем: «после каждой неудачи в его литературной судьбе... он поспешно покидал город, в котором находился», — замечает о Гоголе Набоков¹⁹². Здесь, конечно, точка их близости: Пушкин — также скорее «странствователь», чем «домосед» (если воспользоваться классификацией из хорошо известной в то время притчи Батюшкова):

Поедем, я готов; куда бы вы, друзья,
Куда б ни вздумали, готов за вами я...

«Путешествие нужно мне нравственно и физически» (Нащокину, около 25 февраля 1833). И как ни проклинает он дорогу, как ни «вздыхает о пристани» — но вновь и вновь пускается в путь:

То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..

¹⁹⁰ *Востоков А. Х.* Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817. С. 105–106.

¹⁹¹ Воспоминания о Пушкине // *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 216.

¹⁹² Николай Гоголь // *Набоков В.* Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 258.



Справа: Гоголь, карикатура неизв. автора; слева: рис. Пушкина, 1833 — Гоголь?

И «границы» Пушкин ненавидит до такой степени, что именно от «границы» в ее самом идиотском материальном воплощении ждет себе смерти:

...Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

«Раздвинул границы языка» — Пушкин, которому по злой иронии судьбы не суждено было пересечь даже границу России, оценил бы по достоинству этот комплимент! Нельзя пересечь, но можно «раздвинуть» — гораздо более сильное, почти магическое действие. Пушкин открыл «пространство слова» — и он же, так много ездивший по Руси, открыл Гоголю русское пространство, «раздвинул его»: «внушил» ему описание степи в «Тарасе Бульбе»¹⁹³, подарил сюжеты поэмы, где главным героем является колесящая по всей России бричка, и пьесы, состоящей из встречи и проводов некоего проезжающего. Образ «пространства слова» в сюжете о Пушкине и Гоголе явно неотделим от этой общей их любви к пространству внешнему. И Россия, конечно, — апофеоз пространства. Гоголь перехватывает у Пушкина тему великого русского пространства в тот момент, когда в скептических умах образ «огромной России» решительно себя дискредитировал, когда Пушкин в послании «Клеветникам России» пытался еще это пространство воспеть:

Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды,
От финских хладных скал до пламенной Колхиды,
От потрясенного Кремля
До стен недвижимого Китая,
Стальной щетиною сверкая,
Не встанет русская земля? —

¹⁹³ Свидетельство Нащокина в записи Бартенева.

но Вяземский уже одергивал его: «Мне так уж надоели эти географические фанфаронады наши: От Перми до Тавриды и проч. Что же тут хорошего, чем радоваться и хвастаться, что мы лежим в растяжку, что у нас от мысли до мысли пять тысяч верст, что физическая Россия — Федора, а нравственная — дура. Велик и Аникин, да он в банке»¹⁹⁴. Та же ирония в адрес русских просторов — в философских письмах Чаадаева: «Чтобы заставить себя заметить, нам пришлось растянуться от Берингова пролива до Одера»¹⁹⁵. Вяземскому и Чаадаеву вторил Тютчев, воспевший хвалу железным дорогам как победительницам «самого страшного врага» человека — пространства: «На меня они благотворно действуют, потому что они успокаивают мое воображение касательно самого моего страшного врага — пространства, ненавистного пространства, которое на обычных дорогах топит и погружает в небытие и тело наше, и душу». «О, проклятые расстояния!» — восклицает он то и дело в письмах; не удивительно, что восточноевропейская и русская равнина, как воплощение чистого, незамутненного пространства в его полной наготе, пространства как такового, произвела на Тютчева самое тягостное впечатление: «Попадаешь на необъятную равнину, скифскую равнину, которая так часто поражала тебя на моей рельефной карте, где она образует огромную плоскость; а в действительности она не привлекательней, чем на карте»¹⁹⁶.

Страх перед пространством, отвращение к нему — вот квинтэссенция русского западничества; совсем иное дело — Пушкин и Гоголь: у них русское пространство не пусто, но до отказа заполнено. Прочитаешь стихи из письма Соболевского, где русское пространство дано, казалось бы, в одном лишь гастрономическом отношении, — и диву даешься: как мог Тютчев, знавший прекрасно этот путь, не заметить ни забавных тверских итальянцев, ни мужичка с колымагой, ни бессмертных «податливых крестьянок», не говоря уже о синих форелях и пожарских котлетах, — а увидел одну лишь «огромную плоскость»! Именно эту зоркость путешественника унаследовал от Пушкина Гоголь; и воспринял сразу же еще одно — загадочную связь пространства с мыслью, которую начисто отрицали и Вяземский, и Тютчев. «У нас от мысли до мысли пять тысяч верст», физическая Россия подавляет Россию умственную; и для Тютчева пространство подавляет мысль: «Человеческая мысль должна отличаться почти что религиозным рвением, чтобы не быть подавленной страшным представлением о дали»¹⁹⁷. Совсем иначе — у этих двух «несносных наблюдателей»; путь рождает образы:

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой...

¹⁹⁴ Вяземский П. А. Записные книжки. М. 1992. С. 155 (22 сентября 1831).

¹⁹⁵ Письмо I // Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч.: в 2-х т. Т. 1. М.: Наука, 1991. С. 330.

¹⁹⁶ Э. Ф. Тютчевой, 22 июля 1847; И. Н. и Е. Л. Тютчевым, 29 августа 1837; Э. Ф. Тютчевой, 23 июня 1843.

¹⁹⁷ Э. Ф. Тютчевой, 27 июля 1843.

Пространство не подавляет, но рождает мысль, и чем бесконечней даль, тем бесконечней мысль: «Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца?» — скажет Гоголь о России в «Мертвых душах».

Нет ни у Пушкина, ни у Гоголя страха пространства, раздвигающейся дали, бесконечности; оба они пережили «бездну пространства», разглядели в ней целые миры, вот почему знаменитое определение Гоголя, с которого мы начали («в каждом слове бездна пространства...») одновременно и метафорично, и буквально: русское пространство втянуто Пушкиным внутрь слова, и слово стало беспредельным.

Однако при всем этом глубоком сродстве своих «странствований» — «в одном экипаже» Пушкин и Гоголь не ездили: каждый сам по себе. Впрочем, Пушкин мог позволить себе зайти к Гоголю и рыться у него в бумагах, — не написал ли чего нового? — но к себе слишком близко Гоголя не подпускал: «Гоголь никогда не был близким человеком к Пушкину» (Нащокин). (Астролог тут заметит: Близнецы прекрасно знают, что с Овном нельзя допускать никакого амикошонства — тут же сядет на голову и поедет! — и умеют мягко и деликатно, но неизбежно установить с Овном необходимую дистанцию).

Да и вряд ли близкое общение с Пушкиным было бы полезно Гоголю. Взять хотя бы оригинальные доводы, которыми Пушкин убеждал молодого малоросса скорее начать капитальный труд: «начал он представлять мне слабое мое сложение, мои недуги, которые могут прекратить мою жизнь рано...»¹⁹⁸. Оно, конечно, все верно, и смерть приходит внезапно, о чем



Дилижанс. Гравюра, 1830-е гг.

единичные Близнецы всегда рады порассуждать, — но страшно и представить, какое впечатление эти «ума холодные наблюдения» могли произвести на мнительного, нервного Гоголя! Так что пускай уж каждая едет своей дорогой — гоголевская бричка и пушкинская «телега жизни».

КИРЕЕВСКИЙ ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ

(3.IV.1806 – 23.VI.1856) — брат П. В. Киреевского, чиновник Московского архива иностранных дел, критик и публицист, сотрудник «Московского вестника», издатель журнала «Европеец» (1832). Московский знакомый поэта. «В Пушкине я нашел еще больше, чем ожидал, — писал Киреевский С. Соболевскому. — Такого мозгу, кажется, не вмещает уже ни один русский череп»¹⁹⁹. Пушкин также высоко ценил Киреевского как критика и журналиста, собирался участвовать в его журнале; в самом деле, как за-

¹⁹⁸ Авторская исповедь.

¹⁹⁹ 29 января 1829 // *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 338.

мечательно написал Киреевский в первом номере своего журнала о «Борисе Годунове» — «Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца»²⁰⁰, — не царь, не самозванец царствуют, а тень мертвого: не могло это Пушкину не понравиться! И он связывает с Киреевским большие надежды, сулит его журналу серьезное будущее. «Если гадать по двум первым №, то “Европеец” будет долголетен», — опрометчиво пишет Пушкин Киреевскому 4 февраля 1832, — и журнал тут же, через несколько дней, был запрещен (прогнозы Пушкина, имеющие свойство сбываться, но в совершенно обратном смысле, — особая тема). Пушкин принял деятельное участие в судьбе опального издателя. «Журнал Европеец запрещен вследствие доноса, — писал Пушкин И.И. Дмитриеву. — Киреевский, добрый и скромный Киреевский, представлен правительству сорванцом и якобинцем. Все здесь надеются, что он оправдается, и что клевета будет изобличена» (14 февраля 1832). А самому Киреевскому Пушкин пишет: «Запрещение Вашего журнала сделало здесь большое впечатление; все были на Вашей стороне, то есть на стороне совершенной безвинности... Вы одни не действовали, и вы в этом случае кругом неправы. Как гражданин лишены Вы правительством одного из прав всех его подданных (Близнецы знают, какая у Овна самая чувствительная струна. — *Астролог*); Вы должны были оправдываться из уважения к себе и, смею сказать, из уважения к государю... Между тем обращаюсь к Вам... с сердечною просьбою. Мне разрешили на днях политическую и литературную газету. Не оставьте меня, братие!.. Шутки в сторону: Вы напрасно полагаете, что Вы можете повредить кому бы то ни было Вашими письмами. Переписка с Вами была бы мне столь же приятна, как дружество Ваше для меня лестно...». Близнецы всегда помогают Овнам, — заметит Астролог, — Киреевский не исключение, и помощь их всегда действительна: предложат и выход из сложной ситуации, и новое конкретное общее дело.

Грешен был Киреевский увлечением немецкой философией, Пушкиным не любимой; даже Одоевский заметил молодому критику, что его программная статья «Девятнадцатый век» слишком уж «отзывается заветными словами фанатического шеллингианства»²⁰¹. «Избегайте ученых терминов; и старайтесь их переводить, то есть перефразировать», — напутствовал Пушкин критика-Киреевского; и тот, отражая Пушкина в своем зеркале, перевел на русский язык ученый немецкий термин «Realismus»: находил у Пушкина «жизнь действительную и человека нашего времени», «соответственность с своим временем», а вдобавок ненавязчиво поместил Пушкина в философическую триаду, первым из критиков разложив Пушкина на три этапа: «итальянско-французский», байронический, русский, — разумеется, лишь на третьем этапе Пушкин



И.В. Киреевский.
Рисунок
Э.А. Дмитриева-
Мамонова

²⁰⁰ Обозрение русской литературы за 1831 год // Там же. С. 106.

²⁰¹ Цит. по: Ваууро В.Э., Гиллельсон М.И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 119.

стал по-настоящему «отражать в себе жизнь своего народа»²⁰², воплощать «поэзию в действительности»²⁰³.

Любопытно, что Пушкину все это нравилось; в анонимной рецензии на альманах «Денница» он с удовольствием, в третьем лице, повторит о себе: «Пушкин, поэт действительности». Может, увидел он тут нечто совсем свое, и понравилась ему вовсе не первая русская транскрипция идеи «реализма», а идея зеркала, которое отражает все, — всю «русскую жизнь». Чуткий слух может уловить какой-то отзвук слов Киреевского об «отражении жизни народа» и о поэте как «средоточии жизни своего народа» в преддвуэльных словах Пушкина о том, что «он принадлежит всей стране и желает, чтобы имя его оставалось незапятнанным»²⁰⁴. Всем принадлежит, потому что все отражает...

*МЕРЗЛЯКОВ АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ

(28.III.1778 – 7.VIII.1830) — профессор Московского университета по кафедре красноречия и поэзии, поэт, переводчик, литературный критик, противник романтизма. Можно предположить знакомство Мерзлякова с Пушкиным в обществе Василия Львовича и в московских литературных кругах во второй половине 1820-х гг. Сторонник нормативной поэтики минувшего столетия, Мерзляков должен бы был критически относиться к творчеству Пушкина. Опасаясь «нововведений, колебавших тогда нашу литературу», «часто он с каким-то горьким чувством говорил против Пушкина и Баратынского», — вспоминает М. А. Дмитриев, восторженный поклонник Мерзлякова-педагога²⁰⁵. Но не все так просто: критикуя Пушкина, Мерзляков... плакал (Овен, несмотря на всю свою марсовую сущность, страшно сентиментален. — *Астролог*): «Чувство Мерзлякова при чтении произведений Пушкина выражалось только слезами. Читая “Кавказского пленника”, он, говорят, плакал. Он чувствовал, что это прекрасно, но не мог отдать себе отчета в этой красоте и — безмолвствовал» (С. П. Шевырев)²⁰⁶. Или, как точно замечает другой его биограф: «плакал, но одобрить не решался»²⁰⁷.

А Пушкин, всегда иронически относившийся к «премудрой критике Мерзлякова» (Вяземскому, 27 марта 1816), по случаю смерти профессора



Мерзляков. Гравюра К. Я. Афанасьева, 1825

²⁰² Нечто о характере поэзии Пушкина // Московский вестник, 1828, ч. 8, № 6 (также в: *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 43–55).

²⁰³ Обзорение русской словесности 1829 года // Денница на 1830 год (также в: *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 63).

²⁰⁴ П. А. Вяземский — вел. кн. Михаилу Павловичу. Цит. по: *Вересаев В. В.* Пушкин в жизни. М., 1984. С. 529.

²⁰⁵ *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти // Дмитриев М. А. Московские элегии. М., 1985. С. 249.

²⁰⁶ *Шевырев С. П.* Биография Мерзлякова в кн.: Биографический словарь профессоров и преподавателей Московского Университета. Т. II. М., 1855. С. 96.

²⁰⁷ *Мизко Н. Д.* См.: Русская Старина, 1879, № 1. С. 128.

и автора жалостной песни «Среди долины ровныя...» слез не пролил, — более того: не последовал даже святому правилу «de mortibus aut bene, aut nihil»: «Шевырева куда бы не худо посадить на опустевшую кафедру Мерзлякова, доброго пьяницы, но ужасного невежды...» (Плетневу, 26 марта 1831). Подумаешь, умер! У Блинецов со смертью свои отношения.

ОРЛОВ МИХАИЛ ФЕДОРОВИЧ

(5.IV.1788 – 31.III.1842) — брат А. Ф. Орлова, генерал-майор, командир 16-й пехотной дивизии в Кишиневе (1820–1823), член «Арзамаса», член Союза благоденствия и глава Кишиневского отделения Союза. «Он беспрестанно мечтал о счастье сограждан и задумал устроить его, не распознав, на чем преимущественно оно может быть основано», — ядовито заметил о нем Вигель. На самом деле Орлов считал, что хорошо знает, как «устроить счастье сограждан»: человек военный и решительный, он верил в революцию и силу оружия; унаследовав всю энергию своих предков — знаменитых сподвижников Екатерины, устроивших однажды весьма удачный дворцовый переворот, он мог бы повернуть и события на Дворцовой площади совсем иначе, окажись он на ней 14 декабря...

Общение Пушкина с Орловым началось в «Арзамасе», где прозвище Орлова было Рейн — за плавность речи и величественность внешности. Серьезный Овен попытался склонить арзамасцев к высоким гражданственным подвигам и речь свою закончил так: «Я сам чувствую, что слог шуточный неприличен наклонностям моим... Ожидая того счастливого дня, когда общим вашим согласием определите нашему обществу цель, достойнейшую ваших дарований и теплой любви к стране русской». Этого счастливого дня Орлов не дождался: арзамасцы к серьезным деяниям единодушно не склонились, Орлова же перевели командовать дивизией в Кишинев, где он вновь встретился с Пушкиным.

«В лето 5 от Липецкого потопа — мы, превосходительный Рейн и жалобный сверчок, на лужице города Кишинева, именуемой *быком*, сидели и плакали, вспоминая *тебя, Арзамас...*» (Пушкин — Арзамасцам, сентябрь 1820). Забавная пара: величавый «Рейн» — могучий гигант Орлов, в прошлом кавалергард, участник знаменитой, описанной Львом Толстым, «блестящей атаки кавалергардов» в сражении под Аустерлицем (он был один из восемнадцати оставшихся в живых), — и маленький сверчок-Пушкин. Контраст подчеркивался и одеждой: на фоне блестящих мундиров Орлова и окружавших его штабных офицеров почти домашние шелковые шаровары Пушкина выглядели, мягко говоря, вызывающе.

«Однажды кто-то заметил генералу, как он может терпеть, что у него на диванах валяется мальчишка в шароварах. Орлов только улыбался



Вверху: М.Ф. Орлов, неизв. художник, нач. 1820-х гг.; внизу — рис. Пушкина, 1821

на такие речи; но один раз полухутия он сказал Пушкину, пародируя басню Дмитриева («Башмак мерка равенства»):

Твои, мои права одни,
Да мой сапог тебе не в пору.

«Эка важность, сапоги! — возразил Пушкин, — если меряться, так у слона больше всех сапоги»²⁰⁸.

Орлов перефразирует басню Дмитриева (1803), которая полностью выглядит так:

«Да что ты, долгий, возмечтал?
Я за себя и сам, брат, стану», —
Грудцою наскоча, вскричал
Какой-то карлик великану.

— «Твои, мои — права одни!
Не спорю, что равны они, —
Тот отвечает без задору, —
Но мой башмак тебе не в пору».

Да, Орлов восхищался талантом Пушкина, декламировал наизусть «Черную шаль» и сказал о ней автору: «В каждых двух стихах полнота неподражаемая»²⁰⁹, — и все же вот так, высокомерно, дал понять дистанцию между собой, великолепным генералом, и невзрачным поэтом, мелким чиновником городской канцелярии. Остроумно — и обидно: сравнили с карликом, можно сказать, намекнули на «карлу» из «Руслана», который, помимо малого роста, отличался еще одним позорным физическим изъяном... А тут еще любовные успехи Орлова, такого мощного красавца («Красота Михаила Орлова была строгого стиля... мужественная, величественная», — вспоминал Вигель): старшая дочь генерала Раевского, Екатерина Николаевна, боготворимая Пушкиным, с радостью принимает предложение руки Орлова²¹⁰. Так изобразим же Орлова не победителем, но простым солдатом любовной войны, или, еще лучше — рекрутом: так обиднее.

Меж тем как генерал Орлов —
Обритый рекрут Гименея —
Священной страстью пламенея,
Под меру подойти готов...
(«В. Л. Давыдову»)

Но этого мало: обида до конца не изжита; не раз еще Пушкин кольнет Орлова за его самолюбование: «Единственный встреченный мной чело-

²⁰⁸ *Бартенев П. И.* Пушкин в Южной России // *Бартенев П. И.*, цит. изд. С. 164.

²⁰⁹ Свидетельство В. П. Горчакова // *Бартенев П. И.*, цит. изд. С. 166.

²¹⁰ См. об отношениях Пушкина и Орлова: *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 194–200.

век, который счастлив благодаря своему тщеславию», — скажет он о нем Чаадаеву²¹¹; «Орлов умный человек и очень добрый малый, но до него я как-то не охотник по старым нашим отношениям», — напишет много лет спустя жене (11 мая 1836).

Но всего этого мало... Как все же ловко Орлов, знаток творчества Пушкина, перевел на себя ситуацию из «Руслана»: этакий богатырь-Руслан, уводящий красавицу из семьи Раевских, где «карлик-Пушкин» чувствовал себя как дома! Нужен достойный эпиграмматический ответ; нужно высмеять богатыря и его молодечество. И тогда Пушкин вспоминает другую, весьма древнюю историю, которую можно было бы повернуть против Орлова, — историю, в которой «карлик» побеждает «великана».

Певец-Давид был ростом мал,
Но победил же Голиафа,
Который был и генерал,
И, побожусь, не ниже графа.

Пушкинисты часто без особых оснований относят эту эпиграмму к Воронцову, хотя вполне очевидно, что она продолжает именно тот, затеянный Орловым, спор о росте и достоинстве. Четверостишие звучит как прямой ответ Орлову, этому огромному кавалергарду, «генералу-Голиафу». История о единоборстве Давида и Голиафа изложена в I книге Царств (гл. 17). Голиаф, филистимский единоборец, был высок, как Орлов: «ростом он — шести локтей и пяди», и так же блестяще экипирован: «Медный шлем на голове его; и одет он был в чешуйчатую броню... медные наколенники на ногах его, и медный щит за плечами его». Давид же, младший сын Иессея, попытался облачиться в броню, но нашел ее крайне неудобной: «сказал Давид Саулу: я не могу ходить в этом, я не привык», так что выступил против гиганта с одними посохом и пращей. Тяжесть своего вооружения в сравнении с легким оружием поэзии сам же Орлов и подчеркнул во вступительной речи в «Арзамас»: «Рука, обыкшая носить тяжелый булатный меч брани, возможет ли владеть легким оружием Аполлона».

Библейский Голиаф, увидев Давида, идущего на него с палкой, даже обиделся: «И сказал Филистимлянин Давиду: что ты идешь на меня с палкою? разве я собака?» Каким-то непостижимым образом мотив палки всплывает и в отношениях Орлова и Пушкина. Орлов, известный филантроп, ненавидел телесные наказания и отменил палки в своей дивизии. Об этом благородном поступке Пушкин пишет без должного пафоса: «Орлов велел тебе сказать, что он делает палки сургучные, а палки в дивизии своей уничтожил» (Вяземскому, 2 января 1822).

«С Орловым спорю, мало пью» — писал Пушкин в стихотворном послании Н. И. Гнедичу. Мы уже восстановили один из этих споров — самый личный. Был еще характерный спор штатского и военного: когда Орлов доказывал необходимость введения «счастия сограждан» военными мерами, Пушкин же, рисуясь среди штабных офицеров своими шаро-

²¹¹ Бартенев П. И. Пушкин в Южной России // Бартенев П. И., цит. изд. С. 163.

варами, говорил о водворении «вечного и всеобщего мира» и о грядущей ненужности самих господ-офицеров.

Но главный спор шел о русской истории и Карамзине. Тут генерал Орлов занимал позицию, достойную пылкого чувствительного поэта, — а он и был (как всякий Овен. — *Астролог*) пылок и чувствителен: под Аустерлицем, узнав, что бой проигран, «горько заплакал»²¹². Орлов упрекал Карамзина в том, что тот отнесся к русской истории слишком беспристрастно, слишком объективно. Свои упреки Карамзину Орлов изложил в письме Вяземскому (4 мая 1818), ставшем широко известным: «Зачем [Карамзин] не оказывает того пристрастия к отечеству, которое в других прославляет? <...> Зачем ищет одну сухую истину преданий, а не приклонит все предания к бывшему величию отечества? <...> Тит Ливий сохранил предание о божественном происхождении Ромула, Карамзину должно было сохранить таковое же о величии древних славян и россов». Одним словом, Орлов, по словам Вяземского, сердился «на Карамзина за то, что он вместо “Истории” не написал басни, лестной родословному чванству народа русского». Орлов пытался, вопреки источникам, доказать славянское происхождение Рюрика, поскольку «патриотизм его оскорблялся и страдал в виду прозаического и мещанского происхождения русского народа» (Вяземский)²¹³; пытался даже доказать, что именно славяне разрушили Римскую империю. Позднее, в мемуаре о Карамзине, Пушкин с иронией вспомнит эти поэтические теории Орлова: «Михаил Орлов в письме к Вяземскому пенял Карамзину, зачем в начале “Истории” не поместил он какой-нибудь блестящей гипотезы о происхождении славян, то есть требовал романа в истории — ново и смело!»

Но спор был не только теоретическим — о том, какой должна быть история России: он таил и личный подтекст, поскольку касался самих родов Пушкиных и Орловых. Увы, не знал Пушкин, что в Орлове говорила здесь кровь: Орловым было не привыкать «приклонять» исторические предания в нужную сторону; так, братья Орловы, сподвижники Екатерины, присвоили себе родословное древо знатного рода Орловых, к которому они не принадлежали²¹⁴. Этот факт тогда оставался неизвестным, — а то обогатилась бы русская литература еще одной пушкинской эпиграммой. Но о внезапном и случайном возвышении Орловых после переворота 1762 Пушкин в «Моей родословной» все же напишет:

Попали в честь тогда Орловы,
А дед мой в крепость, в карантин.

Орлов не хотел мириться с «мещанским происхождением» русского народа, — Пушкин иного мнения: он не приветствует насильственного склонения истории в нужную сторону и принимает ее такой, какова она есть:

²¹² *Бартенев П. И.* Пушкин в Южной России // *Бартенев П. И.*, цит. изд. С. 163.

²¹³ Цит. по: *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 55–57.

²¹⁴ *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 198–199.

Я не богач, не царедворец,
Я сам большой, я мещанин.

И все же, как это нередко бывает у Пушкина, он находит этот сомнительный взгляд на историю достойным поэтического запечатления, — но пусть «правду истории» проклянет не генерал, а поэт:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности холодной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! — Нет!
Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман...

ПУШКИН НИКОЛАЙ СЕРГЕЕВИЧ

(7.IV.1801 – 11.VIII.1807) — брат А. С. Пушкина. В «Программе автобиографии» Пушкин записал: «Смерть Николая». О смерти брата Пушкин рассказывал Нащокину: «Пушкин вспоминал, что он перед смертью показал ему язык. Они прежде ссорились, играли; и, когда малютка заболел, Пушкину стало его жаль, он подошел к кроватке с участием; больной братец, чтобы подразнить его, показал ему язык и вскоре затем умер»²¹⁵. Чем-то этот жест Пушкина поразил, если он вспомнил о нем так много лет спустя; впрочем, вспоминал он его и раньше, когда писал сцену битвы Руслана с головой, которая

...героя

Дразнила страшным языком.

Значима ли для Пушкина символика этого жеста? Ведь высунутым языком дразнят черта или, наоборот, дразнит сам черт, и Пушкин это знал. Однажды (в 1829) он изобразил этот жест: на шуточном рисунке в альбоме Ел. Н. Ушаковой, где черт дразнит языком Пушкина, облаченного в монашеский клобук. Знал Пушкин и карикатуру на Жуковского из «Дома сумасшедших» Воейкова: балладник лежит



Рисунок Ф. Толстого к «Руслану». Голова грозит языком — напоминание о прощальном жесте брата?

²¹⁵ Бартенев П. И., цит. изд. С. 352.

«в саван длинный скутан» — и «черта дразнит языком». Наконец, в этой не слишком красивой позиции изображена в третьей главе «Онегина» Татьяна; она медлит запечатать письмо — и сидит в задумчивости, с высунутым языком:

Письмо дрожит в ее руке;
Облатка розовая сохнет
На воспаленном языке.

А в пятой главе, в сне Татьяны, дьявольская нечисть вернет ей этот жест:

Усы, кровавы языки...
...Всё указывает на нее...

Странные и темные тут намечаются связи — или же все это «обман воображенья»?

РАЕВСКИЙ ВЛАДИМИР ФЕДОСЕЕВИЧ

(28.III.1795 – 20.VII.1872) — майор 32-го егерского полка 16-й дивизии (М.Ф. Орлова), член Союза благоденствия, Южного общества и масонской ложи «Овидий» (вместе с Пушкиным), поэт. Был прозван «первым декабристом», так как был арестован за агитацию в армии уже 6 февраля 1822.

Раевский стоял во главе солдатских школ в Кишиневе (где и общался с Пушкиным в 1821–1822), сам вел уроки чистописания и любил диктовать солдатам фразу: «Раздался звук вечерого колокола, и вздрогнули сердца в Новгороде»; или же просто — отдельные слова: «Самовластье, Воля, Свобода, Конституция, Равенство»²¹⁶. Наверно, предполагалось, что у солдат возникнет на эти слова положительный рефлекс...

Но не только солдатам диктовал Раевский — диктовал он (как истинный Овен, обожающий поучать. — *Астролог*) и Пушкину:

...Оставь другим певцам любовь:
Любовь ли петь, где брызжет кровь?
(«К друзьям в Кишинев»)

Пушкин начал было писать сочинение на данную тему о вечером колоколе — любимую тему декабристов (поэму «Вадим»), но бросил — в отличие от вверенных Раевскому солдат, у него под диктовку не очень получалось. Зато полезную



Вверху:
В.Ф. Раевский,
гравюра Хелмицкого,
1870–1880-е гг.; внизу:
рис. Пушкина, 1822

²¹⁶ См. об этом: *Базанов В. Г.* Очерки декабристской литературы. М., 1953. С. 174–176.

информацию, исходившую от серьезного и образованного майора, жадно усваивал, не обращая внимания на сопутствовавшие насмешки: в беседах «с В. Ф. Раевским Пушкин хладнокровно переносил иногда довольно резкие выходки со стороны противника и, занятый только мыслью обогатить себя сведениями, продолжал обсуждение предмета», — свидетельствовал Липранди.

Однажды Пушкин совершил поступок, который высоконравственный «спартанец», как называл Пушкин Раевского, в ином случае осудил бы: подслушал один разговор у Инзова. Речь шла, однако, о грядущем аресте Раевского, и Пушкин предупредил друга за день — тот успел сжечь бумаги. Из крепости Раевский взывал к Пушкину:

Воспой простые предков нравы,
Отчизны нашей век златой,
Природы дикой и святой
И прав естественных уставы...
(«К друзьям в Кишинев»)

«Отчизны нашей век златой» — конечно, все та же новгородская вольность; но с Вадимом и Новгородом у Пушкина отношения не сложились, и он начинает другой ответ Раевскому, где издевательски-озорно выворачивает его понятия:

Ты прав, мой друг, — напрасно я презрел
Дары природы благосклонной;
Я знал досуг, беспечных муз удел,
И наслажденья лени сонной...

Раевский под «природой» понимает уж конечно, не «досуг» и не «наслажденья лени» — для него природа означает свободу и естественные, от Бога данные права человека; но Пушкин делает вид, что не понимает: он показывает Раевскому, что для него то же слово значит совсем иное. «Бреду своим путем: Будь всякий при своем».

А когда в другом, не менее настоящем послании, Раевский сурово вопрошает:

Что составляло твой кумир —
Добро иль гул хвалы непрочной? —
(«Певец в темнице»)

Пушкин в своем ответе, по сути дела, смиренно сознается: увы, если и не «гул хвалы», то удовлетворение самолюбия:

Не тем горжусь я, мой певец,
Что привлекать умел стихами
Вниманье пламенных сердец,
Играя смехом и слезами...

...Не тем, что у столба сатиры
Разврат и злобу я казнил,
И что грозящий голос лиры
Неправду в ужас приводил...

...Иная, высшая награда
Была мне роком суждена —
Самолюбивых дум отрада!
Мечтанья суетного сна!..

Здесь уже прочитывается любимая пушкинская мысль о том, что высшую награду человек находит в самом себе, и звучит уже интонация стихотворения, которое будет написано через четырнадцать лет, — сравните: «иная, высшая награда» — «иная, лучшая потребна мне свобода»; «самолюбивых дум отрада» — «себе лишь самому служить и угождать...»

Раевский бы этого не понял, и Пушкин оставляет оба своих послания незавершенными (а в сущности, второе из них он и завершит в стихотворении «Из Пиндемонта»).

Как ни восхищался Пушкин стойкостью «спартанца» во время допросов и шестилетнего заключения, но на свидание с Раевским в Тираспольскую крепость, когда представилась такая возможность, не поехал. Пушкинисты ломают голову, почему. Да зачем? Послушать еще громких слов и наставлений? Мало он их слышал! Нет уж, не надо: Овном можно восхищаться, но лучше делать это на расстоянии: вблизи можно не выдержать высоты патетической ситуации и скатиться в иронию — а Овен этого не поймет и не простит, так что лучше уж на расстоянии... Чтобы спустя годы после смерти Пушкина Раевский, с честью прошедший все невзгоды и написавший о них массу стихов, мог сказать: «Пушкина я любил по симпатии и его любви ко мне самой искренней. В нем было много доброго и очень мало дурного... О смерти его я очень, очень сожалел» — так ведь действительно лучше!

А сосланный в Сибирь Раевский и там устроил школу для крестьянских детей: интересно, что он им диктовал?

СЕНКОВСКИЙ ОСИП-ЮЛИАН ИВАНОВИЧ

(31.III.1800 – 16.III.1858) — ученый арабист и тюрколог, профессор Петербургского университета, писатель (псевдоним «Барон Брамбеус») и журналист, редактор «Библиотеки для чтения». Как редактор и издатель был абсолютным деспотом, в полном соответствии со своей философией: этот огненный Овен проповедовал задолго до Раскольникова полную вседозволенность — по крайней мере, в словах: «Произведения словесности не могут подлежать никаким определенным правилам, потому что воображение человеческое и его творческая сила беспредельны»²¹⁷. «Главный и существенный секрет Брамбеуса состоит в бесстрашной, неограниченной смелости... говорить и писать все, что ни приходит в голову», — пу-

²¹⁷ Библиотека для Чтения. 1834. Т. 3. № 4, «Русская словесность». С. 37.

блично доносил на Сенковского его заклятый враг Надеждин²¹⁸. «Он... постановил правилом не следовать в критике никаким правилам» (М. А. Дмитриев)²¹⁹. Рисовался Сенковский своей пресловутой «смелостью» — на самом же деле был просто недобр и агрессивен: «Он точно рожден для того, чтобы на все и на всех нападать, — характеризует его Никитенко, — и это не с целью причинить зло, а просто чтобы, так сказать, выполнить предназначение своего ума, чтобы удовлетворить непреодолимому какому-то влечению. Естественно, он нелюбим, на что сам, однако, смотрит без негодования, как бы уверенный, что между людьми нет других отношений, кроме беспрестанной борьбы, и он с своей стороны воюет с ними не за добычу, а как бы отправляя какую-то обязанность или ремесло. В обращении он жесток и грубоват, но говорит остроумно, хотя и резко».



Сенковский.
Гравюра, 1839

И с Пушкиным отношения строились по принципу: либо ты давишь, либо давят тебя (а разве с Близнецами так договоришься? — *Астролог*). Поначалу были взаимные похвалы, на страницах журнала помещались сочувственные отзывы о произведениях Пушкина. Правда, в контексте всего журнала эти отзывы выглядели двусмысленно. Так, похвалит вроде бы Сенковский Пушкина, под пером коего народные предания «обновляют угасающую жизнь свою, чтобы продлить свое существование на несколько столетий»²²⁰; а затем, не моргнув глазом, рядом поставит и Булгарина: в его сочинениях «встретите всегда человека умного, с которым приятно побеседовать наедине», найдете «знание общества, колкую сатиру, умную веселость и особенное изучение сердца человеческого»²²¹. «Не поздоровится от этаких похвал», — и так были странны иные похвалы Сенковского, что в литературных кругах возникло и крепло весьма простое предположение: «Библиотека для Чтения есть просто пук ассигнаций, превращенный в статьи» (Шевырев)²²².

И все же Пушкин сотрудничает с Сенковским, печатает у него «Пиковую даму», о которой в письме к Пушкину Сенковский скажет восторженно: «вы положили начало новой прозе», и тут же выдаст поэту лицензию на любимую свою вседозволенность, на свободу от правил: «вам все возможно, вам все досталось по праву».

Но не нужно было Пушкину таких лицензий, не высоко ценил он «смелость» Сенковского, слишком явно скопированную с французской «неистойвой словесности», которую Пушкин не уважал. И отказался-таки

²¹⁸ Здравый смысл и барон Брамбеус // Телескоп. 1834. Ч. 21. С. 260.

²¹⁹ Главы из воспоминаний моей жизни // Рукописный Отдел РГБ. ф. 178, № 2. Л. 176.

²²⁰ Библиотека для Чтения, 1835. Т. 12, № 10. С. 17.

²²¹ Библиотека для Чтения. 1836. Т. 14, № 2. С. 38.

²²² Московский Наблюдатель. 1835. Ч. I. Кн. 1. С. 7.

участвовать в «Библиотеке...» — задумал свой журнал, чем привел в бешенство Сенковского, полагавшего, видимо, что Пушкин уже приручен и вполне управляем. Словно услышал Сенковский сигнал к долгожданной битве: конкурент появился — бей конкурента, и тут уж все средства хороши! А в зеркале Пушкина отразился не тот Сенковский, каким сам он хотел себя видеть, — не дерзкий критик-новатор, расчищающий дорогу «безграничному воображению», не смелый ниспровергатель замшелых правил — гораздо проще: «свинья и мерзавец»; «бестия, с которой связываться невозможно»²²³. Впрочем, после смерти столь яростно травимого конкурента в «Библиотеке» появились статьи, характеризующие его как великого национального поэта (вспыльчив Овен, но отходчив. — *Астролог*).

ТУРГЕНЕВ АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ

(7.IV.1784 – 15.XII.1845) — брат Н. И. Тургенева, археограф и литератор, директор Департамента духовных дел иностранных исповеданий (1810–1824). Его стихиями были пространство, текущая вокруг внешняя жизнь, перемещения — и он неумоимо переносился из страны в страну сам и переносил, вместе с собой или вместо себя, вечный огромный багаж новостей. «Не было никогда и нигде борзописца ему подобного. Спрашиваешь: когда успевал он писать и рассылать свои всеобщие и всемирные грамоты? <...> Был в переписке со всей Россией, с Францией, Германией, Англией и другими государствами» (Вяземский); «Рыскун» (К. Булгаков); «Тургенев — европейская кумушка, человек в курсе всех сплетен разных земель и стран, и все рассказывает, и все описывает» (Герцен). Встретить Тургенева проще всего было на какой-нибудь большой европейской дороге. Увидел «неизбежного Тургенева, направляющегося из Москвы в Киссинген, с записной книжкой в руке, — пишет Тютчев жене. — Что за человек! или, вернее, что за почтовая лошадь!»²²⁴ Впрочем, к Тургеневу как-то легко привязались и образы, рожденные европейским техническим прогрессом: «Ты энциклопедический паровик» (Вяземский — Тургеневу, 31 октября 1832)²²⁵.

Вот такой человек находился рядом с Пушкиным в течение всей жизни поэта, — причем появлялся, как правило, в «минуты роковые»: он советует определить мальчика в Лицей и он же хлопчет о том, чтобы его приняли туда; он знакомит лицеиста-Пушкина с Карамзиным и Жуковским; в его доме на Фонтанке Пушкин создает оду «Вольность»; он заступает за Пушкина перед кем только можно, говорит о Пушкине с Нессельроде и Воронцовым, «истолковывает Воронцову Пушкина и что нужно для его спасения»; сотрудничает в пушкинском «Совре-



А.И. Тургенев.
Акварель
П. Соколова

²²³ Нащокину, январь 1836; Хлюстину, 4 февраля 1836.

²²⁴ Э. Ф. Тютчевой, 23 июня 1843.

²²⁵ Остафьевский Архив. Т. 3. С. 213.

меннике», знакомит Пушкина с богатейшими материалами архивов по русской истории, постоянно интересуется творчеством поэта и оказывает помощь по предоставлению редких материалов; он же сопровождает гроб с телом Пушкина в Псковскую губернию — просто «от колыбели до могилы». Замечательно, что был такой Тургенев, избавлявший Пушкина, словно добрая фея, от многих внешних житейских сложностей, — но увы, именно от внешних. Внутренние Овен с Близнецов снять не в состоянии — да он о них никогда и не узнает. Жил же Тургенев в последний год рядом с Пушкиным в гостинице Демута, общался с ним постоянно — а о дуэли готовящейся не знал (хотя о ней знали люди, казалось бы, более от Пушкина далекие).

Близнецы все это прекрасно понимают — и знают, где Овновое «любую беду руками разведу» подходит, а где, к сожалению, нет. Впрочем, вот юношеские стихи «Тургеневу» — уже в них все сказано:

Один лишь ты с глубокой ленью
К трудам охоту сочелал...
...Нося мучительное бремя
Пустых иль тяжких должностей,
Один лишь ты находишь время
Смеяться лениности моей...

Близнецы, — комментирует Астролог, — понимают, что у Овна и так тяжелое «мучительное бремя» всевозможных забот, они знают, что Овен не откажется взвалить себе на плечи еще одну, Близнецовую, и не задумываясь, взваливают ее на него, если это проблема внешняя, — но к внутренней своей жизни Близнецы относятся слишком трепетно, чтобы разрешить разбирать ее Овну «среди веселий и забот», среди прочего, мимоходом, с тем, чтобы в следующем доме о ней рассказать веселый анекдот. Сам Тургенев в письме 1825 странно обмолвился о том, что «душа» Пушкина для него закрыта, он ее не видит. Досадуя на дошедшие до него эпиграммы на Карамзина и веря, что их написал Пушкин, Тургенев гневно на него обрушивается: «Похвалив талант Пушкина, я не меньше, особливо с некоторого времени, чувствую омерзение к лицу его. В нем нет никакого благородства. По душе он для меня хуже Булгарина... Вырвалось из души, которой не вижу ни в стихах, ни в душе Пушкина» (Вяземскому, 28 апреля 1825)²²⁶.

О внешней, материальной стороне пушкинских стихов Тургенев хлопотал деятельно: «Надобно вогнать цену его сочинений в байроновскую. Будут дороже — и покупать больше будут»²²⁷. Однажды помог поэту исправить ошибку — опять-таки внешнюю и конкретную: в строке о Ленском «душой филистер геттингенский» исправил «филистер» на «школьник», и Пушкин принял поправку²²⁸. При этом он путался в названиях пушкинских произведений: «Сказывают, что “Ключ”, уже пе-

²²⁶ Остафьевский Архив. Т. 3. С. 117.

²²⁷ Вяземскому, 26 февраля 1824 // Остафьевский Архив. Т. 3. С. 13.

²²⁸ Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. С. 49–50.

чатный здесь» (Тургенев — Вяземскому, 15 января 1824) — «“Фонтан”, а не “Ключ”: сколько раз я тебе говорил, а ты все свое несешь» (Вяземский — Тургеневу, 17 января, 1824)²²⁹. А на чтении Пушкиным «Истории Пугачева» после сытного обеда Тургенев и вовсе заснул — а когда очнулся, стал делать замечания как ни в чем не бывало. Впрочем, Пушкин на это «нисколько не оскорбился»²³⁰.

...Нет, только не Овен. Лучше уж пусть ничего не знает. Вот понадобится гроб отвезти — это дело другое; тогда его и позовем.

ИЗ ГЛАВЫ «БЛИЗНЕЦЫ – ТЕЛЕЦ. “КАК ЧАСТО НОВЫЙ ЖАР ТВОЮ ВОЛНУЕТ КРОВЬ!”»

БЛУДОВ ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ

(16.IV.1785 – 2.III.1864) — советник и поверенный в делах русского посольства в Лондоне (1817–1820), делопроизводитель Верховной следственной комиссии по делу декабристов (1826), товарищ министра народного просвещения (с ноября 1826), министр внутренних дел (1832–1838); один из учредителей «Арзамаса». Как и все Тельцы, был наделен склонностью к меткому остроумному слову, сочинял афоризмы, из которых сложилась его «Украденная записная книжка», хорошо известная арзамасцам.

«С большую предосторожностью можно предохранить себя от злобы людей, но как спастись от их глупости?»; «Есть на свете и на Руси такие стихи, что их нельзя назвать и дурными, а разве *жалкими*»²³¹ — вот типичные примеры Тельцовых острот, — скажет Астролог. А «Видение в какой-то ограде, изданное обществом ученых людей», с которого началась история «Арзамаса»? «И клял я судьбу мою, творящую наперекор мне во всех делах моих, ибо слезлив я в сатирах своих и забавен в своих трагедиях, и хочу я, чтоб смеялись над врагами моими, и смеются одни враги мои; и пишу я стихи, и стихи мои — проза...» Но непредвиденной стороной порой обращались эти шутки; так, когда Блудов при вступлении своем в «Арзамас» сказал шуточное надгробное слово над членом «Беседы» Захаровым, тот и в самом деле вскоре умер.

Отличался Блудов и замечательным чувством стиля, способностями критика. «Блудов рожден не производителем, а критиком», — говорил о нем Вяземский²³²; «государственным секретарем Бога Вкуса» называл его Воейков. «Лагарп-Блудов», — сказал Жуковский, посвятивший Блудову балладу «Вадим»: «твой вкус был мне учитель...»



Блудов. Фотография

²²⁹ Там же. С. 11.

²³⁰ Из воспоминаний А. О. Смирновой // *Бартенев П. И.*, цит. соч. С. 414.

²³¹ «Арзамас». Кн. 2. М., 1994. С. 135.

²³² *Вяземский П. А.* Записные книжки. М., 1992. С. 233 (1 октября 1844).

Пушкин, однако, у Блудова учиться не желал — и другим не советовал. «Зачем слушаешься ты маркиза Блудова? — пенял он Жуковскому (апрель 1825). — Пора бы тебе удостовериться в односторонности его вкуса». Это понятно: Блудов, по определению Вяземского, был «главный представитель» «пуританской школы»²³³, а Пушкин к этой школе никогда не принадлежал.

Блудова не слушался — но слушал: зачем же не послушать «графа Блудова, необыкновенного мастера рассказывать о каком предмете угодно»?²³⁴ Были у Блудова и другие достоинства, которые привлекали Пушкина и в последние годы жизни, когда от Блудова, запятнавшего себя участием в судилище над декабристами и составлением царских манифестов в дни польского восстания, отвернулись многие прежние друзья. Отвернулся А. И. Тургенев, возмущенно отзывался о блудовских манифестах Вяземский — а вот Пушкин не отвернулся. И в самом деле, зачем прерывать отношения с тем, кто так полезен по крайней мере тремя замечательными достоинствами: «Блудов речист, доступен и обязателен» (Вяземский Жуковскому, 29 января 1833).

Именно по возвращении поэта из ссылки наступает период наиболее интенсивного общения с Блудовым: Блудов хлопочет перед К. В. Нессельроде о доступе поэта в архив Коллегии иностранных дел; именно он «выпросил у государя позволение»²³⁵ на издание Пушкиным газеты, — которую тот, кстати говоря, так и не издал. Когда царь перепутал Полевого и Погодина и «нахмурился» при имени последнего, именно Блудов «все поправил и объяснил» — не ради Погодина, но ради Пушкина, желавшего иметь его своим архивным помощником (Пушкин — Погодину, 5 марта 1833).

В июне 1832 Блудов хлопочет о назначении Пушкину жалования историографа, говорит об этом с государем и Нессельроде, а когда последний всячески отнекивается, опасаясь дать этим «дурной пример», Блудов возражает ему с прежним арзамасским остроумием: «Помилуйте, ежели бы такой пример породил нам хоть нового Бахчисарайского фонтана, то уж было бы счастливо»²³⁶. Пушкин от души смеялся этой шутке; и как отступить от человека, подающего свою помощь в приправе веселья, будь он трижды ренегат?

Воистину, идеально сформулировал Вяземский: «речист, доступен и обязателен». И в доме Блудова, по воспоминаниям его дочери, нередко раздавался «веселый, заливающийся, ребяческий смех Пушкина». Что ж, за это полезное веселье порой приходилось и платить. Пушкин хвалит Блудова (в письме Хитрову, февраль 1831) за «удивительно прекрасный» манифест о вступлении русских войск в восставшую Польшу (1831), в котором польский народ назван «слепой жертвой немногих злодеев», — тот самый манифест, который Вяземский назвал «прологом к действиям

²³³ Автобиографическое введение // *Вяземский П. А.* Записные книжки. М., 1992. С. 295.

²³⁴ В. И. Стефанович // *Русский Архив*, 1903, I. С. 492–493.

²³⁵ Дневник Н. А. Муханова // *Русский Архив*, 1897, I. С. 654.

²³⁶ Там же.



Справа: Екатерина II на прогулке в Царском селе. Н.И. Уткин, И.В. Ческий, с оригинала В.А. Боровиковского, 1827 г.; слева: женский профиль на черновике стихотворения "Мне жаль великия жены"; Екатерина — или Арина Родионовна? А может, Прасковья Ларина?

618 Прасковья Ларина — также мастерица «самодержавно управлять» — и не только своим супругом:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердась...

Не правда ли, сама интонация этого мерного перечисления выполняемых «работ» в стихах о Лариной и о Екатерине очень похожа? Пушкин переносит на Екатерину некоторые черты образа Лариной; собственно, как бы говорит он, разница невелика: и тут и там — дом, только у Екатерины — дом огромный; и тут и там — домашняя хозяйка, довольно крутая и самодурная, даром что с претензией на образованность (французский прононс Лариной вполне стоит пресловутой переписки с Вольтером); что же касается «немного блудной» жизни Екатерины — ведь и у Лариной свой «гвардии сержант»: чем не Григорий Орлов? Кстати, варианты стихов в этой строфе: «секала жопы»; «служанок секла» — также напоминают об одном мотиве, связанном у Пушкина с Екатериной: она «унизил беспокойное наше дворянство» (то бишь своих, так сказать, «служанок») — унизила, в частности, телесными наказаниями, напоминаями свойскую домашнюю расправу; она «любила просвещение, а Новиков, распространивший первый луч его, перешел из рук Шешковского в темницу, где и находился до самой ее смерти»; верил Пушкин и в слух о крутой расправе над Княжниным, который якобы «умер под розгами».

И конечно, символ полного слияния хозяйки со своим домом — одежда.

...И обновила наконец
На вате шляфор и чепец.

Марья Ивановна из «Капитанской дочки», встретив в Царскосельском саду даму «в ночном чепце и в душегрейке», вполне могла бы принять ее за Прасковью Ларину.

ИЗМАЙЛОВ АЛЕКСАНДР ЕФИМОВИЧ

(25.IV.1779 — 28.I.1831) — поэт-баснописец, журналист, издатель журнала «Благонамеренный» (1818–1826) и альманаха «Календарь муз» на 1826 (с П. Л. Яковлевым), председатель Вольного общества любителей словесности, наук и художеств в Петербурге. Вместе с Пушкиным в Лицее учился двоюродный племянник Измайлова М. Л. Яковлев, и Александр Ефимович часто приезжал в Лицей (обычно с С. Д. Пономаревой); тут познакомился с Дельвигом и, вероятно, с Пушкиным.

Сочинитель басен о кабаках и квартальных, смело вводивший в литературу «фламандской школы пестрый сор» и сам имевший репутацию пьяницы, Измайлов для писателей пушкинского круга — фигура почти комическая. При всем этом он был, по определению Кюхельбекера, «истинно добрый мужик»²³⁹: хлебосолен, благодушен, доброжелателен (исконные Тельцовые качества. — *Астролог*); самая полемика его была мелка, забавна и необидна.

К Пушкину Измайлов благожелательствовал. Именно по его предложению Пушкин был избран членом Общества Любителей словесности, наук и художеств, о чем сам же Измайлов его заботливо извещил; «Руслана» он назвал «прекрасным феноменом нашей словесности»²⁴⁰; в 1818–1822 напечатал в «Благонамеренном» несколько стихотворений поэта и отрывок из «Кавказского пленника» — забота и опека!

Именно опека: слава любителя кабаков не мешала Измайлову считать себя оплотом нравственности в литературе. Вероятно, пьянство и разврат им строго разделялись, и последний не раз подвергался суровому обличению. Не случайно и в своем журнале «Благонамеренный» Измайлов раз и навсегда обещал не помещать «сладоэротических, вакхических и даже либеральных стихотворений наших баловней поэтов»²⁴¹.



Вверху: Измайлов, литография неизв. художника, 1802; внизу: рис. Пушкина, 1823 — Измайлов?

²³⁹ Дневник, 8 августа 1833.

²⁴⁰ Благонамеренный. 1820, № 18. С. 406.

²⁴¹ Подписное объявление в конце 1823 г.

Очень хотелось Измайлову оградить и Пушкина от моральной нечистоты. Так, хваля «Кавказского пленника» за «чувство», «силу», «возвышенную поэзию», он сожалеет, что в нем встречаются «нынешние модные слова», например, «сладострастие»²⁴²; в другой статье выражает уверенность, что настоящие великие романтики, в числе коих назван и Пушкин, «скорее отказались бы от славы своей, чем согласились считаться однородными певцами любви кипящей, гетер и проч.»²⁴³; а в письме П. Л. Яковлеву (11 сентября 1825), добродушно пересказывая дошедшие до него новости о псковской жизни Пушкина, сокрушенно замечает: «Проказничает наш Пушкин да и только»²⁴⁴.

Воспитательные поползновения Измайлова Пушкин признавал — но только не применительно к себе; зато жену он однажды воспитал басней Измайлова: советуя Наталье Николаевне не кокетничать попусту, Пушкин пересказывает сказку Измайлова «Заветное пиво»: «К чему тебе принимать мужчин, которые за тобою ухаживают? не знаешь, на кого нападешь. Прочти басню А. Измайлова о Фоме и Кузьме. Фома накормил Кузьму икрой и селедкой. Кузьма стал просить пить, а Фома не дал. Кузьма и прибил Фому как каналью. Из этого поэт выводит следующее нравочужение: красавицы! не кормите селедкой, если не хотите пить давать; не то можете наскочить на Кузьму. Видишь ли? Прошу, чтобы у меня не было этих академических завтраков» (30 октября 1833). Заметим: речь идет о посмертной публикации сказки; Измайлов уже два года как в могиле, но и оттуда обращается с предостережением кокеткам:

Вам весело, как мы любовию к вам жаждем,
Смеетесь, как мы страждем.
Не корчите Фому —
Не то попасть вам на Кузьму²⁴⁵.

Себя же Пушкин воспитывать не позволял. Когда Измайлову показалось слишком агрессивным и позерским стихотворение Пушкина «Прятелям» («Враги мои, покамест я ни слова...»), где поэт выражает готовность по-ястребиному «налететь» и растерзать литературных противников, — баснописец не упустил случая высмеять позу, принятую молодым поэтом: «Из самого начала сего ужасного осмыслишия открывается, что для сочинителя *приятель* и *враг* суть синонимы... Страшно, очень страшно! Более же всего напугало меня то, что у господина сочинителя есть *когти!*»²⁴⁶ Пушкин морали не принял, а ответил эпиграммой:

Недавно я стихами как-то свистнул
И выдал их без подписи моей;

²⁴² Благонамеренный. 1822, № 36. С. 399.

²⁴³ Благонамеренный. 1823, № 15. С. 173.

²⁴⁴ Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 50.

²⁴⁵ Невский альманах на 1829 год. СПб., 1828. С. 317.

²⁴⁶ Благонамеренный. 1825, № 19. С. 173.

Журнальный шут об них статейку тиснул,
И в свет пустил без подписи ж, злодей!
Но что ж? Ни мне, ни площадному шуту
Не удалось прикрыть своих проказ:
Он по когтям узнал меня в минуту,
Я по ушам узнал его как раз.

В сущности, довольно безобидный обмен зоологическими колкостями. Зоологическая тема, впрочем, тут же оборачивается и забавной стороной: «Начало “Кота” Измайлова очень мило» (брату, февраль 1825). И ведь действительно смешно и мило:

Вы любите кота?
Любите: он ведь сирота...

К тому же Измайлова вообще обидеть было трудно, что видно из его любопытной перепалки с Дельвигом. Однажды (в 1823), желая отечески оградить Пушкина от ленивого и бесполезного друга (а отчасти движимый и ревностью к Дельвигу, ухаживавшему за С. Д. Пономаревой), Измайлов напечатал весьма прозрачную басню «Роза и репейник»:

Репейник возгордился!
Да чем же? — с Розою в одном саду он рос.

Дальше говорится о «молокососе», который «целый курс проспал и проленился», но тем не менее

Твердит, поднявши нос:
«С *таким-то* вместе я учился».
Хорош тот, слова нет — ему хвала и честь.
Да что, скажи, в тебе-то есть.

В рукописи вместо «таким-то» стояло имя Пушкина. Между тем «Репейник» на этот раз не поленился настроичить длинную сатиру на Измайлова размером «Замка Смальгольма»:

...Но изорван был фрак, на манишке табак,
Ерофеичем весь он облит.
Не в парнасском бою, знать в питейном дому
Был квартальными больно побит...

Самое любопытное — то, что эта пародия была сочинена в присутствии самого Измайлова, одобрена им и названа «очень удачной». Что же делать: «кабак» и «ерофеич» были его вратами в историю, он понимал, что Дельвиг вносит вклад в создание его бессмертного образа — и сам Дельвиг это понимал: проезжая через Конную площадь, показывал место, где «соскочил с саней Александр Ефимович»²⁴⁷.

²⁴⁷ Вацуро В. Э., комм. в кн.: Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 395.

Такова была его судьба, с которой Измайлов смирился; но в глубине души он хотел совсем другого: он — этот, по словам Воейкова, «писатель не для дам», — очень хотел быть именно писателем «для дам», — и воспевал в бесконечных галантных мадригалах свою жестокую даму сердца — С. Д. Пономареву:

Пишу стихами к вам... О если бы я мог
Писать иль говорить теперь у ваших ног!²⁴⁸

Страсть к ерофеичу и страсть к целомудрию — две стороны литературного образа Измайлова, красневшего, как мы видели, при слове «сладострастие» и хотевшего и Пушкина заставить при нем краснеть. Однако лишь первой из этих сторон суждено было остаться. И Пушкин сам приложил руку к такой литературной участи Измайлова — когда написал в «Онегине»:

Я знаю: дам хотят заставить
Читать по-русски. Право, страх!
Могу ли их себе представить
С *Благонамеренным* в руках!

622

И добавил примечание, намекающее на пьянство покойного Измайлова и на его поистине бессмертное стихотворное извинение перед подписчиками «Благонамеренного», которое пережило прочие его творения:

Как русский человек, на праздниках гулял:
Забыл жену, детей, не только что журнал.

Эти строки Пушкина в «Онегине» решили посмертную судьбу Измайлова: больше всего Измайлов хотел бы видеть свой журнал именно в руках «прекрасных дам», которых воспевал так целомудренно и рыцарственно, в отличие от «сладострастного» Пушкина; но зеркало Пушкина не пожелало отобразить этого Измайлова — и оставило его потомству в одной лишь его «недамской» ипостаси. Изображение неверное, «бокком одним с образом» схожее, — но, увы, вечное.

ИЗМАЙЛОВ ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ

(16.V.1773 – 16.IV.1830) — писатель, переводчик, издатель многочисленных журналов и альманахов, цензор Московского цензурного комитета (1827–1830). Именно он опубликовал самое первое стихотворение Пушкина «К другу стихотворцу» («Вестник Европы», № 13 за 1814), а в 1815 в «Российском музее» еще 18 стихотворений поэта (так что первые печатные опыты — благодаря заботливой няньке — Тельцу. — *Астролог*). А в примечании к «Воспоминаниям в Царском Селе» добрый издатель благодарит за доставление «сего подарка» родственников «молодого поэта, которого талант так много обещает». В дальнейшем Измайлов относился

²⁴⁸ Цит. по: Вацуро В. Э. С. Д. П.: Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989. С. 215.

к творчеству Пушкина неизменно трепетно, и надо сказать, что и Пушкин вел себя с «первым покровителем своей музыки» очень благодарно, упомянув Измайлова в «Отрывках из литературных летописей» (1829), оценив его выступление как цензора в защиту свободной литературной критики: «В. В. Измайлов, которому отечественная словесность уже многим обязана, снискал себе новое право на общую благодарность свободным изъяснением мнения столь же умеренного, как и справедливого».

Между прочим, Измайлов собирался издавать журнал «Современник» — помешала должность цензора²⁴⁹; но название пригодились...

КОЗЛОВ ИВАН ИВАНОВИЧ

(22.IV.1779 – 11.II.1840) — поэт, переводчик; в молодости блистал в светских салонах Москвы как отличный танцор, но после вспышки ревматизма был парализован, а затем потерял и зрение (1821). Так суждено было Козлову стать русским подтверждением великой романтической мысли о вторичности внешнего зрения перед зрением духовным. «Закрой твои физические глаза, чтобы сначала увидеть твою картину духовным зрением», — советовал художникам великий мастер романтического пейзажа Каспар Давид Фридрих²⁵⁰. «Закрой глаза — и ты увидишь», — так, еще проще, выразился французский романтик Жозеф Жубер. Козлов так и сделал: закрыл глаза — и увидел.

Когда же я в себе самом,
Как в бездне мрачной, погружаюсь, —
Каким волшебным я шитом
От черных дум обороняюсь!
Я слышу дивной арфы звон,
Любимцев муз внимаю пенье,
Огнем небесным оживлен;
Мне льется в душу вдохновенье,
И сердце бьется, дух кипит,
И новый мир мне предстоит...

Эти стихи из послания «К другу В. А. Жуковскому», в котором Пушкина так поразило «ужасное место, где поэт описывает свое затмение»; само же стихотворение, пророчит Пушкин, «останется вечным образцом мучительной поэзии» (брату, май 1825). Когда Козлов послал Пушкину свою поэму «Чернец», Пушкин ответил ему стихами, полными сочувственной трагической иронии, которую Козлов не мог не оценить:



Вверху: Козлов,
гравюра
Е. Афанасьева,
2-я пол. 1820-х гг.;
внизу: рис. Пушкина,
после 1821

²⁴⁹ Лобанова Л. П. В. В. Измайлов // Русские писатели. 1800–1917. М.: Большая российская энциклопедия. Т. 2. 1992. С. 409.

²⁵⁰ Friedrich C. D. Bekenntnisse. Leipzig, 1924. S. 121.

Певец! когда перед тобой
 Во мгле сокрылся мир земной, —
 Мгновенно твой проснулся гений,
 На все минувшее воззрел...
 ...Тебе он создал новый мир,
 Ты в нем и видишь, и летаешь,
 И вновь живешь, и обнимаешь
 Разбитый юности кумир.
 А я, коль стих единый мой
 Тебе мгновение отрады,
 Я не хочу другой награды:
 Недаром темною стезей
 Я проходил пустыню мира
 О, нет! недаром жизнь и лира
 Мне были вверены судьбой!

Пушкин здесь — слепец (вот почему его «стезя — темная!»), подлинно зрячий, по-настоящему прозревший — Козлов. «Закрой глаза — и ты увидишь...» К этому козловскому мотиву подлинного духовного зрения и слепоты того, кто видит лишь физически, Пушкин еще вернется в 1835, в «Страннике»:

Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
 Как от бельма врачом избавленный слепец.
 «Я вижу некий свет», — сказал я наконец.

В поэтическом мире Козлова было два главных героя. «Слепец Козлов» «только что и твердит о тебе да о Байроне», — сообщает Пушкину Дельвиг (10 сентября 1824). Байрон явился ему в видении, сильно напоминавшем явление пушкинской музы в восьмой главе «Онегина»:

С своими буйными страстями,
 С печалью, с гордыми слезами,
 Любви в губительном огне
 Вдруг Чильд-Гарольд явился мне.
 (*«К Вальтер Скотту»*)

Между прочим, одна строка тут — почти пушкинская. Вспомним «Портрет» (1828):

С своей пылающей душой,
 С своими бурными страстями...

Встает вечный вопрос — кто у кого? Но так ли уж это важно, если один из участников диалога давно живет в мире видений, не слишком заботясь о порядке течения внешних явлений, — «и время задумчиво в песнях текло» (Козлов, «Байрон»).

Пушкина Козлов также боготворил: он «твоим словом больше дорожит, нежели всеми громкими похвалами», — сообщает Пушкину Плетнев

(22 января 1825). Ему, безразличному к внешним различиям, хотелось два этих образа слить: Пушкин был для него Байроном, Байрон — Пушкиным; певец един. Переводя на английский «Бахчисарайский фонтан», он, видимо, преследовал ту же цель: слить оба образа; свои стихи, связанные с Байроном («Байрон») и «Море» — перевод фрагмента из «Паломничества Чайлд-Гарольда») он посвящает Пушкину.

И снова он мчится по грозным волнам;
Он бросил магнит путеводный,
С убитой душой по лесам, по горам
Скитаясь, как странник безродный...

Речь идет, видимо, о Байроне; а может, о Пушкине? Байронические стихи Козлова работали и на образ Пушкина; в зеркале Козлова Пушкин и Байрон сливались, и это производило впечатление на современников, откладывалось в их сознании: Вяземский говорит о «душе» Пушкина, «которая также кипучая бездна (прекрасное выражение Козлова о Байроне)»²⁵¹. И Пушкин, который в других случаях сердился на подобные сравнения и старался «заметить разность», конечно, тут все понимал — и не обижался на «милого вдохновенного певца»²⁵².

МОРДВИНОВ НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ

(28.IV.1754 – 11.IV.1845) — адмирал, член Государственного совета, председатель Вольного экономического общества (1823–1840), член Главного цензурного комитета; с 1834 граф. Славился независимостью и смелостью своих мнений; чего стоит, например, его одинокое выступление против смертной казни государственных преступников в момент суда над декабристами. Голос Мордвинава в таких случаях обычно оставался гласом вопиющего в пустыне — вот почему «благородным, но пылким мечтателем» назвал его практический Греч²⁵³. Благодаря своей исключительной репутации Мордвинов был буквально нарасхват: декабристы прочили его в члены своего временного правительства, в то время как абсолютно антагонистическая им организация — Беседа Любителей Русского Слова — избрала Мордвинава своим попечителем. Рылеев формулировал миссию декабристов очень просто: «удалить всех подобных Аракчееву, а на место их поставить Мордвиновых!»²⁵⁴ (и не важно, что Мордвинов всегда стоял за сохранение в России крепостного права). Услышь это Пушкин — он мгновенно бы уловил комизм подобного воззрения и осадил бы Рылеева вопросом: где же взять «Мордвиновых» во множестве? Ведь «Мордвинов заключает в себе одним всю русскую оппозицию» (Пушкин — Вяземскому, апрель 1824).

В 1826 Пушкин написал Мордвинову форменную оду, где сначала все идет правильно и предсказуемо:

²⁵¹ А. И. Тургеневу, 13 августа 1824 // Остафьевский архив. Т. 3. С. 74.

²⁵² Плетневу, июль 1825.

²⁵³ Греч Н. И. Записки о моей жизни. М., 1990. С. 292.

²⁵⁴ Косовский А. И. Воспоминания // Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1980. С. 37.

Ты лиру оправдал, ты век не изменил
Надеждам вешего пиита...

...Сияя доблестью, и славой, и наукой,
В советах недвижим у места своего
Стоишь ты, новый Долгорукий! —

однако последнее четверостишие несколько странно:

Один, на рамена поднявши мощный труд,
Ты зорко бодрствуешь над царскою казною,
Вдовицы бедный лепт и дань сибирских руд
Равно священны пред тобою.

Намек на декабристов («дань сибирских руд») вплетен, конечно, тонко; но достаточный ли это повод, чтобы поминать прозаическую деятельность Мордвинова по реформе финансовой системы? И картина получилась не слишком красивая: независимый, гордый оппозиционер, «благородный мечтатель» — складывает в государственный сундук гроши, полученные от вдовицы, и деньги, заработанные потом и кровью декабристов. Что же, в деньгах есть своя поэзия и свое страдание:

Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там, посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел.

В том же 1826, когда было сочинено послание к Мордвинову, Пушкин задумывает «Скупого рыцаря» и что-то уже различает сквозь «магический кристалл». Вот и получилась накладка изображений: писал об одном — но вставало, вырисовывалось уже другое — «и имя чуждое уста мои шептали». В зеркале Пушкина на отображение Мордвинова наплывает другой силуэт...

Мордвинов с симпатией относился к Пушкину — правда, определение по поводу распространения стихов из элегии «Андрей Шеньев», обязывающее Пушкина подавать новые произведения в цензуру, подписал. (И не говорите: все члены Департамента гражданских и духовных дел подписали, — когда хотел, не боялся один встать против всей комиссии, как во время следствия по делу декабристов. Тут дело в другом: Телец действительно считает, что глаз и опека Близнацам никогда не повредит. — *Астролог*). Вместе с тем, Мордвинов, вместе с А.Н. Олениным и А.Д. Балашовым, не считал нужным «усугублять» приговор, — а могли бы и «усугубить». По воспоминанию дочери, Мордвинов «с удовольствием читал некоторые сочинения» Пушкина.



Вверху: Мордвинов, художник К. Рейхель, 1817; внизу: рис. Пушкина, 1829 — Мордвинов?

↓ ЯКОВЛЕВА АРИНА РОДИОНОВНА

(21.IV.1758 – 12.VIII.1828) — крепостная М. А. Ганнибал. В главе «Тельцы» часто встречалось слово «нянька», и вот глава заканчивается самой настоящей любимой няней поэта — это ли не символично? По утверждению А. П. Керн, Пушкин «никого истинно не любил, кроме няни своей». Так любил, что выгнал из Михайловского нехорошую домоправительницу Розу Григорьевну: «А то бы она уморила няню, которая начала от нее худеть» (брату, февраль 1825). Редкая для Пушкина хозяйская распорядительность! Няня отвечала полной взаимностью: «Вы у меня беспрестанно в сердце и на уме», — писала она своему любимцу... Знаменитое послание к няне, наверно, открывает в русской лирике материнскую линию — вереницу полуфольклорных старушек, в одинокой глуши тоскующих по сыну, «а сын далече от нее».

... Ты под окном своей светлицы
Горюешь, будто на часах,
И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках...
... Тоска, предчувствия, заботы
Теснят твою всечасно грудь.
То чудится тебе...

627

На самом деле вовсе не в одиночестве предавалась Арина Родионовна своим занятиям со спицами: из воспоминаний Пушина мы знаем, что в ее подчинении была целая команда швей, и «среди молодой своей команды няня преважно разгуливала с чулком в руках»²⁵⁵... Но мы опоздали со своими замечаниями — потому что шутники-Близнецы уже оборвали стихотворение: дорисуйте, мол, сами, что может почудиться старушке «в глуши лесов сосновых», ждущей такого гостя. Оборвем здесь рассказ о няне и мы — читатель все об Арине Родионовне давно знает и сам.



Банька Пушкиных (доми няни)
в Михайловском.
Рисунок Л. Л. Шребера, 1903

²⁵⁵ Пушин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1989. С. 71.

«Двенадцать зеркалах Пушкина». Интервью с А. Е. Маховым ¹

«Правильный», серьезный литературовед презрительно передернет плечами по поводу книги Александра Махова и Ольги Довгий «Двенадцать зеркал Пушкина» (Москва, «Интрада», 1999). Нет здесь академического тона, принятого в пушкинистике, и книга, при всей обширности собранного в ней материала, построена вопиюще антинаучно: люди, окружавшие поэта (отнюдь не в буквальном смысле, но духовно — поэтому есть тут и Петр Великий, и Байрон, и Екатерина), собраны по знакам зодиака, а вдобавок по книге бродит какой-то астролог, без конца перебивающий авторов своими замечаниями. Читатели разделятся на две группы: кто-то всерьез воспримет астрологическую линию (кстати, Пушкин проявлял интерес к астрологии: «Мы родились, мой брат названный, под одинаковой звездой», — писал он в стихотворении «Дельвигу»), кто-то увидит здесь уловку, игру. Но все найдут целую россыпь новых догадок, версий, затрагивающих как творчество, так и судьбу Пушкина.

Корреспондент «ОГ» беседует с одним из авторов книги — Александром Маховым.

— *Если взять игровую линию «взаимоотношений» с Пушкиным, в какой ряд встанет ваша книга?*

— Можно сказать, что она полемически продолжает «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца. Они кончатся фразой: «С Пушкиным нельзя жить. С ним можно только гулять». Для Терца-Синявского Пушкин слишком легковесен, ему все-таки ближе Толстой с Достоевским. Мы же в начале книги задаемся вопросом: «Как жить с Пушкиным?» И выясняем к концу, что все-таки жить можно: не соскучишься, мало не покажется.

— *А причем здесь астрология?*

— Что касается меня, то я в астрологию не верю, однако, верю в связь человека со стихиями — водой, огнем. Так, у знаменитых женщин-Рыб —

¹ Махов А. Е. Интервью для «Общей газеты» о «12 зеркалах Пушкина». 1999 (?)
Корреспондент — Наталья Иванова-Гладильщикова.

А. П. Керн и А. О. Смирновой-Россет — все отношения с поэтом протекают (буквально протекают!) под знаком воды. Последняя (та, о которой Языков написал: «Она просто сирена, плавающая в призрачных волнах соблазна») ухитрялась подмечать все соприкосновения поэта с водой. Только у нее Пушкин — какой-то вечно мокрый: «Пушкин каждое утро ходил купаться», потом на диване лежит «с мокрыми, курчавыми волосами»; «волоса его обыкновенно еще были мокры после утренней ванны и вились на висках». Почему, собственно, именно она это все заметила и записала?

— *А чем отличилась Рыба-Керн?*

— При первой встрече у Олениных в 1819 году Пушкин шутливо пригласил Керн в ад — то есть, в стихию огня. «В аду будет много хорошихеньких». Рыба сухо отказалась. Зато при новой встрече в Тригорском в 1825 году она находит в пушкинских «Цыганах» столь манящие водные разливы, что немедленно блаженно туда погружается: «Я была в упоении как от текучих стихов этой чудной поэмы, так и от его чтения... он имел голос певучий, мелодичный, как он говорит про Овидия в своих “Цыганах”»: “И голос, шуму вод подобный”». Финал ее жизни тоже связан с водой. Гроб с телом Анны Петровны везли в Прямухино, имение ее последнего мужа, но из-за разлива весенних вод и распутицы не довели и похоронили на погосте деревни Прутня, на берегу реки Тверцы близ Торжка. На камне начертали, естественно, пушкинское «Я помню чудное мгновенье».

— *А почему книга называется «Двенадцать зеркал Пушкина»?*

— Потому что тема нашей книги — человек, отраженный в зеркале другого человека. Пушкин как зеркало, где отразились чьи-то лики, и его спутники — как зеркала, где отразился Пушкин. Пушкин не относится к числу исповедальных поэтов. Он словно боялся вглядываться в себя — кстати, никогда не рисовал собственных портретов в фас. В самых «исповедальных» его стихах читатели с обостренным слухом улавливают ноты то ли пародии, то ли стилизации какого-то чужого «я» (Набоков, кстати, считал, что «Памятник» — пародия). Пушкин как никто понимал, как страшен взгляд в самого себя, и боялся безумия, постигшего Батюшкова, который как раз и заглянул в себя, написав потрясающую прозаическую исповедь, едва ли не первую в русской литературе. Пушкин избегал рисовать свой литературный портрет, но зато в портреты других людей вложил страшно много своего: он любил отражать других в себе и себя в других. И наша книга — своего рода книга отражений.

— *То есть, вы ловите отзвуки чужих слов, строк, чужих проявлений в стихах, прозе или судьбе Пушкина.*

— Да, вот, например, откуда возникают те или иные мотивы творчества, «из какого сора»? У Пушкина был брат Николай, который умер маленьким — в семь лет. Перед смертью он показал Пушкину язык, и этот язык пошел гулять по творчеству поэта. В «Руслане и Людмиле» голова дразнит Руслана страшным языком. А высунутый язык, между прочим, —

знак нечистой силы, черта часто изображали с высунутым языком. В альбоме Елизаветы Ушаковой Пушкин рисует себя в клобуке монаха, а черт дразнит его языком. Но самое любопытное — это Татьяна из «Онегина». Мы почти не знаем, как она выглядела, но зато потрясающе отчетливо видим ее язык: «Татьяна то вздохнет, то охнет; / Письмо дрожит в ее руке; / Облачка розовая сохнет / На воспаленном языке». Она сидит с высунутым языком, этим произвольным жестом накликаая на себя нечисть, которая и является ей во сне — и возвращает ей этот жест: «Усы, кровавы языки... все указывает на нее».

Кстати, среди множества пушкинских отражений есть и другой Николай — император. Один из первых пушкинистов.

— *Как это можно понять?*

— Ведь это именно он первым ввел в обиход тему «Мой Пушкин». У них с Пушкиным велась такая рыцарская игра: я — твой, ты — мой. Когда Пушкин возвратился из Михайловского и посетил царя, Николай, выходя вместе с ним из кабинета, сказал: «Ну теперь, ты не прежний Пушкин, а мой Пушкин». То есть, теперь он будет его личным цензором. С другой стороны: я — твой. Они словно играют древней средневековой формулой обручения и побратимства, и на смертном одре Пушкин якобы говорит Жуковскому: «Мне жаль умереть. Был бы весь его» (то есть императора). И просит передать эти слова Николаю.

— *Наверное, это вообще особая тема — императоры и Пушкин?*

— Конечно, и главный тут герой — не Николай, а Петр. Личность Петра волновала Пушкина чрезвычайно. Когда мы читаем неоконченную «Историю Петра», то видим, что Пушкин глядится в Петра как в еще одно зеркало, настолько психологически близок ему этот человек. Кстати, наш астролог тут не преминул заметить, что оба — астрологически Близнецы, что оба родились в четверг, а умерли: Петр — двадцать восьмого января, а Пушкин — днем позже. Трагизм Пушкина и Петра состоял в несовпадении их демонической быстроты с темпом обычной человеческой жизни. Пушкин, невыносимо страдающий от чужой медлительности, замечает то же качество и в Петре. Отсюда и их невероятная подвижность. Оба — «несносные наблюдатели», оба — странные с точки зрения нормального обывателя. Дядя поэта Василий Львович шутливо написал Вяземскому: «Племянник мой — совершенный урод». А Пушкин в «Истории Петра» не без юмора написал об императоре: «Шестого февраля подновил указ о монстрах, указав приносить рождающихся уродов к комендантам городов. Сам он был странный монарх». Добавлю от себя, странный до такой степени, что после смерти стал экспонатом в собственной кунсткамере: восковая статуя Петра стоит рядом с другими уродами. Но самое роковое совпадение — это история с камергером Монсом, на которой Пушкин неспроста подробно останавливается в «Истории Петра». По сути дела, он предсказывает собственную судьбу. Существует легенда, что Екатерина изменила Петру с Монсом. Официально же он был казнен за взяточничество. Однако Пушкин абсолютно не сомневается в том, что измена была. Он смотрит на Екатерину глазами Петра и своими глазами, то есть глаза-

ми ревнивого мужа. Вот Пушкин вдруг отмечает такую деталь: «За обедом стоял за императрицей камергер фон Монс». Никакого исторического значения этот факт, казалось бы, не имеет, но приговор Монсу уже произнесен. «История Петра» написана как попытка увидеть себя в другом, понять себя через другого. Ведь, повторяю, в себя смотреть он опасался.

Заго в другом авторе мог обнаружить то, что близко ему самому, но совсем не свойственно этому писателю. У задумчивого, медлительного и благочестивого христианина Жуковского Пушкин углядел стремительный полет богов по языческому Элизиуму и использовал этот мотив в своей «Прозерпине». У другого христианина, Федора Глинки, — эротический мотив, отозвавшийся в знаменитом «Мороз и солнце, день чудесный».

А в общем, мы хотели написать веселую книгу о Пушкине. Ведь ему с нами — сухими, серьезными и скучными — было бы тоскливо.

О. Л. Довгий, А. Е. Махов
(Россия, Москва, издательство «Интрада»)

Петр и Пушкин: типология судьбы¹

632

«Петр Великий... один есть всемирная история», — так считал Пушкин², которого Цветаева в свою очередь считала «последним подарком России Петра».

Читая «Историю Петра», испытываешь ощущение, что Пушкин глядится в Петра, как в зеркало. В личности императора поэт видит черты, свойственные и ему самому: «Себя как в зеркале я вижу...». Психологическая близость переплетается здесь со сходством судеб, — и все это не уходит от взгляда Пушкина-наблюдателя. Укажем на некоторые из общих черт, явившихся поэту в зеркале Петра, — и попробуем сказать и о том, чего поэт не мог или не хотел сам выразить.

Их судьбы словно бы оправлены в одну хронологическую раму: и Петр, и Пушкин родились в четверг (Пушкин — 26 мая, Петр — 30 мая); умер Петр 28 января, Пушкин — 29 января.

Помимо хронологически-числовых параллелей (к которым Пушкин был неравнодушен), есть в их судьбах и общие лейтмотивы-имена, в частности — проходящее через жизни обоих имя «Наталья». У Петра — мать Наталья Кирилловна, любимая сестра Наталья Алексеевна, в доме которой по ее кончине Петр устроит приют для незаконнорожденных детей; внучка Наталья Алексеевна. В 1714 рождается дочь — Наталья; 27 мая 1715, то есть почти в день рождения отца, она умрет. В 1719 Екатерина родит еще одну дочь — и ее снова нарекут Натальей. Наталья Петровна вторая умрет в возрасте 6 лет 4 марта 1725 — гроб ее будет выставлен в той же зале, что и гроб Петра; похоронят их в один день. Об имени Натальи в жизни и творчестве Пушкина писали много³; напомним лишь, что

¹ Первая публикация: Довгий О. Л., Махов А. Е. Петр и Пушкин: Типология судьбы // А. С. Пушкин. Эпоха, культура, творчество. Традиции и современность. Владивосток: Дальневосточный университет, 1999. С. 215–222.

² Чаадаеву, 19 октября 1836.

³ См., например: *Илюшин А. А.* «Бородинское» имя жены А. С. Пушкина // Война 1812 года и русская литература. Тверь, 1993. С. 20–31.

первое его дошедшее до нас стихотворение — «К Наталье», а через два года — стихотворение «К Наташе»; одна из первых возлюбленных — Наталья Кочубей; Татьяна Ларина в черновиках романа — Наташа; невеста Ибрагима в романе об арапе — Наташа; героиня «Графа Нулина» — Наталья Павловна; в семье — две Наташи (жена и дочь); мать жены — тоже Наталья...

Сходство своего психологического склада с душевным складом Петра не ускользает от внимания Пушкина, который ненавязчиво отмечает в своей «Истории...» черты царя, лично ему близкие.

Вера и суеверие — особая тема. О суеверии Пушкина, о «таинственных приметах» в его жизни не писал разве что ленивый: тут и «месяц с левой стороны» (жене, 14 сентября 1835), и бесконечные зайцы, злоумышленно перебегающие дорогу в самый ненужный момент, и грядущий белокурый убийца, и упавший во время венчания крест и т.п. Сам внимательный к различным приметам, Пушкин внимателен и к аналогичным наблюдениям Петра: «NB. Петр писал угрозы своему сыну во время поздней беременности жены своей, надеясь на рождение сына» (1715 г.). Пушкин выделил эту информацию особо — и не случайно: и у Петра, и у Пушкина род быстро оборвался по мужской линии; мужская линия Пушкина — на правнуке, Петра — на сыне...

Пушкин постоянно отмечает, что Петр благочестив и вообще «ходил путями Господа», и Бог за это ему (как и царю Давиду, другому своему любимцу, с которым у Петра много общего) многое спускает с рук: «Петр за спасение свое отслужил благодарственное моление» (1689 г.); «Петр во время суда занемог горячкою; многочисленные друзья и родственники преступники хотели воспользоваться положением государя для испрошения им помилования... но Петр был непреклонен; слабым, умирающим голосом отказал он просьбе и сказал: надеюсь более угодить Богу правосудием, нежели потворством» (1697 г.); «За утешение семимесячного бунта принес Богу благодарение...»; Слова Петра из Давида: «Светильник стезям моим закон твой, боже!» (1705 г.).

Пушкин замечает в Петре то, что о нем мало кто знает: веру в силу молитвы. Самому Пушкину эта вера была свойственна в высшей степени:

Стал на паперти, дверь отворяет...
Ужасом в нем замерло сердце,
Но великую творит он молитву
И спокойно в церковь Божию входит...

(«Песни западных славян», 1834)

Эту цитату вряд ли кто из исследователей вспомнит. Уж скорее приведут другую:

Прочитала скорым шепотом
То, что ввек не мог я выучить:
Отче наш и Богородице...
(«Бова»)

«Обратитесь с призывом к небу, — оно откликнется», — советует Пушкину Чаадаев (март-апрель 1829), и тот, конечно, не мог не прислушаться к совету друга.

Трагизм и Петра, и Пушкина состоял в несовпадении их демонической быстроты с темпом обычной человеческой жизни. Пушкин, испытывающий невыносимые страдания от чужой медлительности, чутко констатирует то же качество и в Петре: «Петр 3 июня сам прибыл в Дерпт, недовольный медлительностью осады» (1704 г.); «Розену написал он гневное письмо, негодуя на его сонность» (1706 г.); «Петр... писал датскому королю, жалуясь на медленность и неусердие союзников» (1712 г.); «Беспокоясь о медленности датчан, Петр решил отправиться в Копенгаген торопить транспорт войска» (1716 г.); «Обер-комендант медлил [привезти тело царевны Екатерины Алексеевны], а Петр за то ему пенял» (1718 г.).

Жалобы на медленность, неповоротливость — как это характерно и для Пушкина! «Я приехал в Москву, вчера в среду. Велосифер, по-русски поспешный дилижанс, несмотря на плеоназм, поспешал как черепаха, а иногда даже как рак. В сутки случилось мне сделать три станции» (Н. Н. Пушкиной, 22 сентября 1832). «Вы... прислали мне последнее, прекрасное Ваше творение [роман «Аскольдова могила»]; и не слышали от меня спасибо... Но виноват приятель мой Соболевский, который едет в Москву каждый день и уже седьмой месяц как взял от меня письмо, которое обещался немедленно Вам доставить» (М. Н. Загоскину, 9 июля 1834).

Даже смерти он ожидал от некоего абсолютного воплощения медлительности: от «неповоротливого инвалида», который влепит ему, — вечно спешащему, торопящемуся, — шлагбаумом в лоб.

Само течение времени порой вызывает у них раздражение своей медлительностью. Пушкин отмечает, что были «изданы географические карты, в коих Петр предозначил будущие границы России» (1704 г.). В самом деле: зачем ждать, пока эти границы станут реальностью? Это так понятно Пушкину, на которого выражение «со временем» наводит тоску:

Со временем (по расчисленью
Философических таблиц,
Лет чрез пятьсот) дороги, верно,
У нас изменятся безмерно...

Ненависть к окостенелому этикету — и подвижность собственного «я»: страсть к смене имен, к переоблачению, мистификации.

«Петр, получив от Апраксина *слишком учтивое письмо* (пишет Голицыков), отвечает, что он сомневается, к нему ли оно писано; *ибо оно с зельными чинами, чего-де я не люблю, и ты знаешь, как в компании своей писать*. В другом письме запрещает он ему слово *величество*» (введение); «Лондон ему нравился, “потому что в нем богатые люди одеваются просто”» (1698 г.); «Корабельные мастера звали его Piter Vas, и сие название, напомилавшее ему деятельную, веселую и странную его молодость, сохранил он во всю жизнь» (1697 г.); «Святки праздновались до 7 января. Петр одевал знатнейших бояр в старинное платье и возил их по разным домам *под разными именами*» (введение).

А вот реакция Пушкина на «слишком учтивое» письмо: «С ума ты сошел, милый Шишков... Если заблагорассудишь писать ко мне, вперед прошу тебя быть со мною на старой ноге. Не то мне будет грустно» (К. А. А. Шишкову, 1823). Окостенелый этикет несовместим с подвижностью его личности: вспомним его странные наряды в деревне, его причудливые псевдонимы («Феофилакт Косичкин»), наконец, его стилистические переоблачения.

Сюда же — их невероятная, демоническая подвижность. Все перемещения Петра тщательно, любовно перечислены у Пушкина — и это удивительно: ведь ему самому «путешествие нужно... нравственно и физически» (Нащокину, около 25 февраля 1833).

Оба — «несносные наблюдатели», жадные до необычной детали. «Петр... ездил в Амстердам, где осмотрел кунсткамеру, математические инструменты и минц-кабинеты, звериные и птичьи дворы... церкви, между коими полюбилась ему квакерская; в синагоге видел обрезание младенца; посетил он и зазорные дома (бордели) с их садами; видел 20 сиротских домов, дом сумасшедших; собрание ученых; слушал их диспуты» (1697 г.). Как не вспомнить тут из пушкинских странствий — скитания с цыганами, посещение калмычки (с пробой ее чудовищного варева — любопытство преодолело брезгливость!), осмотр гермафродита или героическое испытание на себе турецкой бани (из «Путешествия в Арзрум»).

Самоирония: готовность посмеяться над собой даже в тяжелую минуту. «Из меня познайте, какое бедное животное есть человек», — произнес Петр 16 января 1725, когда водяная болезнь начала жестоко его мучить⁴. Сравните: «я пренесчастное животное» (Н. Н. Гончаровой, около 29 октября 1830).

При всем величии и возвышенности планов — вполне циничный интерес к деньгам как таковым. Пушкин, однажды воскликнувший, пародировав Иисуса Христа: «Ведь это кровь моя, ведь это деньги!» (Вяземскому, 19 февраля 1825), — мог понять это и в Петре: «...Слух о золотом песке прельщал корыстолюбивую душу государя» (1718 г.).

Петр и народ — в эту область зеркала Пушкин вглядывался особенно пристально. С народом было и полное отчуждение: враждебность с одной стороны и презрение с другой, — то, что Пушкин отметил уже в ранней своей записке по русской истории XVIII в.: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон». В эти же годы и Пушкин обратится к народу без всякого уважения: «Паситесь, мирные народы...» Со своей стороны, «народ почитал Петра антихристом», — сказано в материалах к введению. Цензура никогда бы такого не пропустила — но захотелось эту деталь отметить: и не вспомнил ли тут Пушкин, как его самого оренбургские казаки в 1833 приняли за «антихриста»?⁵ Конец же истории с народом — счастливый:

⁴ Подлинные анекдоты о Петре Великом, собранные Яковом Штелиным // Петр Великий. Воспоминания. Дневниковые записи. Анекдоты. СПб., 1993. С. 365.

⁵ Даль В. И. Воспоминания о Пушкине.

примирение и понимание; «и долго буду тем любезен я народу...» Петр после Полтавской победы въезжает в Москву при «восклицании наконец с ним примиренного народа: здравствуй, государь, отец наш!»; в дни предсмертной болезни «народ толпился перед дворцом». Так будет и в январские дни 1837 на Мойке.

Равнодушные к кровному родству, и Петр, и Пушкин высоко ценили родство духовное. «Я потерял лучшего друга, и в то время, как он более был мне нужен», — Пушкин выписывает эти слова Петра о безвестном авантюристе Лефорте, потому что понимает тут царя как никто другой. «Никто в целом свете не был мне ближе», — сказано о Дельвиге, «брате названом», но отнюдь не «родственнике».

Великодушие — тема, всегда волновавшая Пушкина, и его восхищает «незлобная память» Петра: «Петр пригласил несколько генералов к себе обедать, отдал им шпаги и пил за здоровье своих учителей. Шведские офицеры и солдаты также были угощены... 29-го, в день своих именин, Петр угощал опять пленников» (1709 г.). «Кто жесток, тот не герой!» — восклицает Петр по поводу зверской казни Паткуля Карлом XII⁶. Это звучит вполне по-пушкински: герой без сердца — тиран. Милость к павшим, «не помня зла, за благо воздадим», — это все уроки Петра, умевшего сидеть «с врагом беспечным за одной трапезой» и не думать при этом, пора подсыпать ему яду или еще рано:

...Он с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну.

(«Пир Петра Первого», 1835)

«Кружку пенит с ним одну», — очень важная деталь! Тут сальерианские штучки невозможны, как невозможно и для Петра и для Пушкина — «пировать с гостем ненавистным»: «пир» еще более несовместим со «злодейством», чем «гений». А мотив пира с бывшим врагом, пира прощения-примирения, у Пушкина появляется уже в первой его поэме:

И с побежденными садились
За дружелюбные пиры.

(«Руслан и Людмила»)

Другой общий мотив — странность. «Станный был он человек...» «Племянник мой совершенный урод», — докладывает Василий Львович Вяземскому (16 мая 1818); в шутку, конечно. А вот что Пушкин пишет о Петре — тоже, конечно, не без юмора: «6 февраля подновил указ о монстрах, указав приносить рождающихся уродов к комендантам городов... Сам он был странный монарх!» (1718 г.). Станный — не только на фоне обычных людей, но и на фоне обычных монархов; самое место ему —

⁶ Нартов А. К. Достопамятные повествования и речи Петра Великого // Петр Великий. Воспоминания. Дневниковые записи. Анекдоты. СПб., 1993. С. 308.

в собственной кунсткамере (где в конце концов действительно появилась восковая «персона» Петра).

Странности, причуды Петра, непонятные современникам, — понятны Пушкину, который во многом их разделяет. Известно, как Пушкин любил ездить на пожары, — и вот он фиксирует каждое проявление этой черты в Петре: «Злодеи думали умертвить государя во время пожара. Щегловитый и Обросим Петров на то и покусились» (1689 г.); «Сговорились убить государя на пожаре 22 января 1697»; «Был в С.-Петербурге пожар и тотчас утушен, Петр находился между пожарными офицерами, что и делал обыкновенно» (1718 г.).

Петра отличала совершенно непонятная обычному человеку любовь к бане — а Пушкину понятная: «Указ 1704 о постройке бань в Новгороде и Пскове... Петр почитал бани лекарством; учредив все врачебные распоряжения для войска, он ничего такого не сделал для народа, говоря: «с них довольно и бани»; «Постоянное уменьшение пошлины с бань» (1704 г.). Брезгливостью, ненавистью к тараканам Петр далеко опережал свое время, — и находил тут полное сочувствие Пушкина, полагавшего, что баня — «наша вторая мать» (Н. Н. Пушкиной, 3 октября 1832).

А совершенно непонятное эстетство, отмеченное Пушкиным, — указ «надзирать, чтоб не продавали портретов государевых, безобразно писанных» (1723), — интересно, кто определял качество портретов и степень их «безобразия»? А гастрономическая причуда — любовь к сыру, причем к отвратительному для простолюдина сыру лимбургскому? «Петр... отменно жаловал лимбургский сыр» (А. К. Нартов) и однажды поколотил тростью своего кухмистра Фелтена за то, что тот допустил уменьшение куска сыра без ведома Петра⁷. Как тут не вспомнить другого «урода», просившего в письмах: «сыру лимбургского» (Л. С. Пушкину, 22, 23 апреля 1825).

А черный, макабрический юмор, так пугавший иных знакомых Пушкина, его вечная словесная игра со смертью? «Что вы делаете, друзья, и кто из наших приятелей отправился туда, отколь никто не воротился?..» (М. Л. Яковлеву, 19 июля 1831); «Воля твоя будет выполнена в точности, если вздумаешь ты отправиться вслед за Юсуповым; но это дело несбыточное; по крайней мере я никак не могу вообразить тебя покойником» (Нащокину, 21 июля 1831); «Кстати, не умер ли Бестужев-Рюмин? говорят, холера уносит пьяниц. С душевным прискорбием узнал я, что Хвостов жив» (Плетневу, 3 августа 1831); «Ни строчки от тебя не дожدهшься. Умер ты, что ли? Если тебя уже нет на свете, то, тень возлюбленная, кланяйся от меня Державину и обними моего Дельвига...» (Плетневу, 11 апреля 1831).

И вот, — словно первая проба всех этих милых шуточек, — диалог Петра с голландскими шкиперами: «Слушай, император Питер! Сыр для тебя... а пряники отдай молодому сыну». — «Я благодарю вас. Сын мой умер, так не будет более есть пряники»⁸.

Пушкин, основным принципом которого было «noli me tangere», не может пройти мимо этого качества и в Петре. Пушкин отмечает брезг-

⁷ Петр Великий. Воспоминания... СПб., 1993. С. 287, 355.

⁸ Нартов А. К., то же соч. С. 304.

ливость Петра, в том числе и самую редкую ее разновидность — брезгливость акустическую. «24 декабря 1715 скончалась царица Марфа Матвеевна, вдова государя Феодора Алексеевича, при ее погребении запрещено *выть как ныне, так и впредь*». Эта странность и Пушкину была в высшей степени присуща: «Вчера Нашокин задал нам цыганский вечер; я так от этого отвык, что от крику гостей и пеня цыганок до сих пор голова болит» (Н. Н. Пушкиной, 16 декабря 1831).

Обладавшие повышенным чувством личной границы, они оба ревностно оберегали ее. «Лакеи никогда не являлись у стола, — писал о Петре Голиков, — ибо он обыкновенно говаривал о них: “Я не хочу, чтобы они были при том зрителями, как я сижу за столом”»⁹. И Пушкин всю жизнь вел войну с досужими наблюдателями, «лакеями» и у стола, и у дверей его дома. «Что это со мною делают журналисты? ...как можно печатать партикулярные письма — мало ли что мне приходит на ум в дружеской переписке — им бы все и печатать. Это разбой...» (Л. С. Пушкину, 1 апреля 1824). «Без политической свободы жить очень можно; без семейственной неприкосновенности ... невозможно: каторга не в пример лучше» (Н. Н. Пушкиной, 3 июня 1834).

В последний год жизни Судьба пошлет и Петру и Пушкину тяжелое испытание: угрозу границам их дома, их семьи. Пушкин не случайно подробно останавливается на истории с Виллимом Монсом:

«В сие время (в ноябре 1724; даже месяц испытания совпадает: Пушкин получил анонимный пасквиль 4 ноября 1836!) камергер Монс де ла Кроа и сестра его Балк были казнены... Императрица, бывшая в тайной связи с Монсом, не смела за него просить, она просила за его сестру. Петр был неумолим. Оправдалась ли Екатерина в глазах грозного супруга? по крайней мере ревность и подозрение терзали его. Он повез ее около эшафота, на котором торчала голова несчастного. Один только раз, по просьбе любимой его дочери Елисаветы, Петр согласился отобедать с той, которая в течение 20 лет была неразлучною его подругою» (1724 г.).

Пушкин на редкость категоричен в изложении этой истории: он не сомневается ни в вине Екатерины, ни в ревности Петра. Пушкин убежден в том, что причиной казни Монса была именно ревность (а не взяточничество, которое официально вменялось ему в вину, — но об официальном приговоре Пушкин даже не упоминает). А ведь у Бассевича, на которого ссылается Вольтер и, через посредничество Вольтера, сам Пушкин, есть лишь туманный намек: «Завистники очернили в глазах императора... отношения к императрице г-жи Балк [сестра Монса, любимица Екатерины] и ее брата»¹⁰. Легенда об измене Екатерины до сих пор не подтверждена, — и оснований для категоричности у Пушкина не было.

Однако здесь логика Пушкина — это логика зеркала: подготовительный текст «Истории...» завершился в декабре 1835, когда Дантес уже открыто ухаживал за Натальей Николаевной. Пушкин словно бы поверяет поступок Петра собственной психологией — и словно бы своими глазами

⁹ Голиков И. И. Анекдоты... // Петр Великий. Воспоминания... СПб., 1993. С. 338.

¹⁰ Петр Великий. Воспоминания... СПб., 1993. С. 171.

смотрит на Екатерину, когда отмечает (7 мая 1724) совсем малозначительное для истории обстоятельство: «За обедом... стоял... за императрицей камергер фон Монс».

«Историк — это пророк, обращенный в прошлое», — гласит известный афоризм Фридриха Шлегеля. Дальнейшее лишь подтверждает эту ироническую двойственность Истории. «16-го января Петр начал чувствовать предсмертные муки. Он кричал от рези... Екатерина то рыдала, то вздыхала, то падала в обморок, она не отходила от постели Петра и не шла спать, как только по его приказанию... 28 января Петр умер на руках Екатерины».

Пушкин настолько глубоко чувствовал свое родство с Петром, что с легкостью выступал в его роли, говорил от его имени. «Первое действие “Петра” я устроил и кончил давно, но за второе не принимался; так и мерещится, что Петр отворяет дверь и грозит дубинкою. Дрожь берет, даже выговаривая это имя», — пишет Погодин Пушкину 3 июня 1831. «Пишите “Петра”; не бойтесь его дубинки, — отвечает Пушкин в конце июня 1831. — В его время вы были бы одним из его помощников; в наше время будьте хоть его живописцем». И дубинку останавливает, и сам, от имени Петра, помощником назначает... В самом деле, какой же Петр — без Пушкина; вернее, без Пушкиных (но не все ли равно?): «Присоветуй Рылееву в новой его поэме поместить в свите Петра I нашего дедушку. Его арапская рожа произведет странное действие на всю картину Полтавской битвы» (Л. С. Пушкину, зима 1825).

«Указ 1702 о запрещении иностранцам поединков и драк». Пушкин отметил его. Почему? А почему Петр его издал? Не для того ли, чтобы попытаться защитить Пушкина, свой «последний подарок России», от равнодушной пули «заброшенного к нам по воле рока»?

«Опасение верности». Алексей Николаевич Вульф на rendez-vous¹

Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе,
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

И Девы-Розы пьем дыханье —
Быть может — полное Чумы!

*Все вышеприведенные восклицания —
А. С. Пушкина*

Конечно, действие истинно русского романа должно разворачиваться зимой — все в порядке, так оно и происходит. Градус романа низкий, вполне минусовой: кульминация его приходится на эротические игры в чуткий мороз под медвежьей шкурой, что придает нашему и без того мрачноватому герою зловещее сходство с локисом (что поделаешь: где зима, там и славянский фольклор!.. шкура, кстати, — бывают нестранные сближения — пушкинская: Вульф то ли незадолго до, то ли сразу после приключения поменялся с Пушкиным шубами, приплатив 75 рублей).

...Градус романа минусовой — и если средневековые филологи справедливо нас учат об аллегории, скрытой за всякой буквальностью (*littera gesta docet, quid credes allegoria*; любовь ведь как-то мистически связана с восхождением от конкретного к абстрактному, от вещи к символу), то никуда нам не уйти и от банальной аллегории мороза — вот она уже скучает в дверях.

Итак, мороз чувств и чувственности — мороз любви. Как ни странно, наш герой — для Вересаева, биографа Пушкина, гнусный развратник,

¹ Первая публикация: *Махов А. Е.* «Опасение верности»: Алексей Николаевич Вульф на rendez-vous // Апокриф. Культурологический журнал. № 3. М., [1993]. С. 77–79. Предисловие и комментарий А.Е. Махова.

для Пушкина милый ученик в любовной науке, для одной простодушной девочки, наблюдавшей за забавами Пушкина-Вульфа в Тверской губернии, «Алексей Николаевич Вульф, который любил влюблять в себя молодых барышень и мучить их»², — наш герой, однажды, за шахматной доской, поразивший Пушкина мрачным (и, как оказалось, точным) предсказанием чумной эпидемии (не сетуй, читатель, что рядом с любовью тут же появились мороз и чума — мотивы лучше сразу завязать в тугую узел, чтобы Эроту, наглому распускателю завязок, было над чем потрудиться), — словом, этот наш вроде как бы российский Казанова, в своем дневнике подаривший нам «целое откровение для истории чувства и чувственности среднего русского дворянства 1820–30-х годов» (еще один биограф, Щеголев), чувственностью, по собственным признаниям, не отличался. «Я слишком рассудителен и холоден, чтобы питать безнадежные чувства», — пишет он в одном месте³; «не имею с природы пылких страстей», — признается в другом месте⁴; самой Анне Петровне Керн лишь иногда удавалось «возбудить мою холодную и вялую чувственность»⁵. Любуясь, сравнивал себя — строкой Языкова — с волною: «Горит, блещит, но холодна!»⁶.

А поскольку нас, адептов восхождения к Абсолютному Эросу, интересуется не сам Вульф, а русская любовь как таковая (пусть в ее частном проявлении), то придется признать, что дневники Вульфа — этот первый скандально-откровенный «памятник русской чувственности» — вроде бы фиксируют отсутствие таковой.

Вот первая оригинальная черта русской любви, как она явлена у Вульфа. Но что в таком случае вместо чувственности? Помещик Вульф (со всей его пресловутой откровенностью) хозяйничает на задворках биографий русских поэтов каким-то мрачным демоном обладания. Если Пушкин по поводу Анны Керн создал этакий эталон поэтической сублимации, где в гладкой стене абстрактных формул, наваленных как попало («гений», «чудный», «чистый», «настало», «явилась» и т. п.), лишь совсем уж помешавшийся краевед будет безуспешно искать биографическую скважину, — то Вульф ее имел, о чем и сообщает простодушно. Если Пушкин воспел дикую красу своих калмычек и нечитание ими «Сен-Мара», — то Вульф своих калмычек (в его случае — молдаванок, полячек) имел, в чем расписывается. Если в Софье Салтыковой счастливый барон Дельвиг обрел ту «милую деву», что «все искал душою я», а Плетнев в чопорном сонете назвал ее «душистой лилией», то Вульф (собственные слова) «не имел ее совершенно потому, что не хотел». Если Пушкин забавлялся куртуазной игрой с Лизой Полторацкой — то Вульф ее имел; если Пушкин обессмертил Сашу Осипову в неприступно-безжалостной (сжальтесь!) Алине, —

² Воспоминание К. Е. Синициной. Цит. по: *Колосов В. А. С. Пушкин в Тверской губернии в 1827 году. Тверь, 1888. С. 11.*

³ *А. Н. Вульф. Дневники. 1827–1842. М., 1929. С. 438.*

⁴ Там же. С. 351.

⁵ Там же. С. 195.

⁶ Письмо к сестре Анне от 26 февраля 1830 г. Пушкин и его современники. Вып. 1. СПб., 1906. С. 90.

то Вульф ее имел; если Пушкин суеверно боготворил в Наталье Гончаровой мадонну, — то Вульф... не пугайся, читатель! Просто наш герой, похоже, не сомневался, что получил бы от Пушкина нечто с надписью «Победителю-ученику...» (и так далее), если бы захотел, — во всяком случае, сестре Анне он пишет с явным сознанием своих выдающихся возможностей, стесненных лишь обязательствами дружбы: «...я не столько нетерпелив видеть Госпожу Пушкину, потому что я себя изведаль — и смиряюсь»⁷.

Имение есть сущность Вульфа — подлинного русского помещика. Волею судеб заброшенный в украинско-бессарабские степи, наш унтер-офицер Гусарского принца Оранского полка, удаленный от женщин (а «женщины — все еще главный и почти единственный двигатель души моей»⁸), оказывается перед экзистенциальной дилеммой: «Быть или иметь?» Проводя все свое время в обществе какой-то жалкой и к тому же в силу обстоятельств недоступной ему трактирщицы, Вульф находит ответ на этот вопрос. Быть... конечно, быть! Но как? Не просто быть, а быть с... с кем бы вы думали? Ответ целиком так хорош, что его стоит выделить курсивом: «*Меня томит желание быть с женщинами, если нельзя их иметь*»⁹.

Кажется, в полной мере своей страсти (если тут можно говорить о страсти — но заметил же сам Вульф: «страсти мои вещественны») Вульф отдался, лишь выйдя в отставку и уединившись в своем имении (читатель, смотри не только под ноги, но и вверх: тут над буквальностями понаразвешаны метафоры), «последние 40 лет жизни А. Н. Вульфа прошли очень однообразно в заботах о хозяйстве», — замечает биограф¹⁰; да, внешне все выглядело прозаично: Вульф приводит в порядок запущенное поместье, создает молочный и сыроваренный заводы — при этом становится крайне скуп, вызывая у новой тригорской молодежи смех жалкими клячами своей повозки и колпаковидной черной фуражкой; питается, как злословили, лишь рыбой, им самим же пойманной в пруду... Его (и пушкинские) пассии, кажется, от него не отставали: вот Анна Ивановна Колзакова (урожденная Бегичева), предмет юношеского увлечения, просит в 1858 году у Вульфа совета: не обратить ли ей свое хозяйство из трехпольного в четырехпольное или лучше в пятипольное¹¹. Хозяйственная наука вытеснила любовную? Не так просто. В одном месте «Дневников» Вульф описывает гаремные наклонности своего дяди Ивана Ивановича, и не подозревая при этом, что предсказывает собственное будущее: до нас дошло достоверное предание о том, что в Малинниках Вульф устроил гарем из 12 крепостных девушек, а также присвоил себе «право первой ночи»¹². При этом так и остался холостяком.

Не правда ли, образцовый пример восхождения чувства к Эросу-как-таковому — Эросу обладания? Вульф хотел (когда действительно хо-

⁷ Письмо от 20 января 1831 г. Там же. С. 93.

⁸ Дневники. С. 375-376.

⁹ Там же. С. 304.

¹⁰ Хофман М. Л. Пушкин и его современники. Вып. 21–22. С. 1.

¹¹ Пушкин и его современники. Вып. 1. С. 169.

¹² Пушкин и его современники. Вып. 21–22. С. 256.

тел) иметь женщин, но в глаголе «иметь» от частого употребления может и стереться переходность, и вот наш герой уже просто хочет иметь, и он имеет в своем имении все, что можно иметь.

Вульф хотел иметь женщин, но боялся, как огня, их верности. Нельзя иметь то, что тебе верно (наверно, потому, что верное тебе уже само тебя имеет). Об этом он написал сам с поразительной прямоотой (смотри ниже, в тексте дневника).

И при всем при этом благодетельная основа русской любви — «мысль семейная» — все же имеет к Вульфу-холостяку самое прямое отношение. Вот что, пожалуй, особенно резко отличает Вульфа от Казановы западного типа! Что может быть парадоксальнее в любовных похождениях, чем упорная верность родовому гнезду? — но именно таковы похождения Вульфа. Достаточно сказать, что Елизавета Петровна Полторацкая и Анна Петровна Керн — сестры, дочери Петра Марковича Полторацкого и Екатерины Ивановны Вульф, родной тетки Вульфа.

Любопытно, что это свойство Вульфа служило поводом частых упреков со стороны родственниц, которых тревожила маниакальная вульфова верность «своим», и Вульфу приходилось оправдываться перед сестрой Анной: «Я готов сделать обет никогда не молиться родным божествам, но виноват ли я, когда я нахожу в одной то, а в другой другое любви достойным?»¹³

Ничто не помогало: вне контакта с «родной кровью» Вульф словно бы лишился ореола оболыстителя. «Самонадеянности я столько потерял, что даже и с женщинами я застенчив до юношеской стыдливости», — записывает он в дневнике во время своего прозябания в далекой степной деревне.¹⁴

Феномен вульфовой любовной семейности — не в самом факте любви к сестрам, но скорее в странной путанице, которая возникла между эротическими и братско-сестринскими отношениями. Анна Петровна Керн, любовница Вульфа, в каком-то другом плане все-таки оставалась для него сестрой, что позволяло им свободно откровенничать друг с другом насчет своих любовных пождений на стороне; под старость их отношения приняли чисто семейственный облик — в поздних письмах Анна Петровна называет Вульфа «мой верный друг и моя всегдашняя опора»¹⁵. И напротив, испытывая к родной своей сестре Анне чисто родственные чувства, Вульф в куртуазной своей щедрости все-таки договаривается до желания расцеловать «твои ручки, даже ножки — от восторга...»¹⁶

Получается, что Вульф хотел иметь лишь то, чем был. Чем был он сам или что было им самим — свой род, свою кровь. Вновь и вновь возвращался он «к себе в своих» — и умер, и похоронен там же, где родился.

Стало быть, быть...

¹³ Пушкин и его современники. Вып. 1. С. 81.

¹⁴ Дневники. С. 271.

¹⁵ Пушкин и его современники. Вып. 1. С. 74.

¹⁶ Там же. С. 103.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Поздняя осень в Петербурге, 1828 год. Вульф готовится к поступлению на военную службу. Здесь же две его любовницы — сестры Полторацкие: Лиза и Анна (в замужестве Керн). Лиза испытывает к Вульфу сильное и мучительное чувство; отношения с Анной носят, напротив, взаимно легкомысленный характер. В конце сентября Лиза, полная недобрых предчувствий, уезжает в имение отца в Тверскую губернию. Анна Петровна живет в одном доме с семьей Дельвигов (Загородный проспект, участок дома № 1, дом снесен в 1986 году), куда Вульф навещается весьма часто и где начинает приударять за женой Дельвига, Софьей Михайловной, продолжая и интимную связь с Анной Керн.

Декабрь — начало января 1829 года Вульф проводит в Тверской губернии, где происходит неприятная сцена с Лизой, прослышавшей о его петербургских похождениях.

В январе того же года Вульф возвращается в Петербург, его отношения с Софьей и Анной продолжают в том же духе. Наконец, в феврале 1829 года он отправляется в действующую армию (шла русско-турецкая война).

20–26 сентября 1828 г. ...Разлука близкая с Лизой заставляла меня тоже чаще с нею быть. Справедливо она жаловалась на мою холодность и прощала ее; любовь всегда снисходительна, легко верит тому, чего желает, а самолюбие помогает нам обманывать себя. — Мне хочется кинуть суетное желание нравиться женщинам; это слишком жестокая забава; ради одного времени, которое на нее тратишь, уже вредна она, не упоминая душевного спокойствия, которое она может погубить. 25 вечером я простился с матерью и с нею, поехавшей вместе отсюда. Я ни за что не хотел бы другой раз в жизни быть столь же счастливым, как был. — Занимаясь женщиной, несравненно более страдаешь, чем бываешь счастлив. — Не знаю, буду ли я иметь силы вперед отказаться от желания быть любимым и от чувственных наслаждений, но хотел бы никогда не входить в искушение. — Если бы можно было возвратить ей спокойствие! Может быть, это большое незнание женщин — опасение их верности, но одна такая возможность мне страшна.

14 октября. Вечер провел с Дельвигом и Пушкиным. Говорили об том и другом, а в особенности об Баратынском и Грибоедова комедии Горе от ума, в которой барон, несправедливо, не находит никакого достоинства.

В 10 часов ушли они ужинать, а я остался с Анной Петровной и баронессою.¹⁷ Она лежала на кровати, я лег к ее ногам и ласкал их. Анна Петровна была за перегородкою; наконец вышла на минуту, и Софья по-

¹⁷ Баронесса — Софья Михайловна Дельвиг, урожденная Салтыкова (1806–1888). Жена А. А. Дельвига с 30 октября 1825 г. Вот как пишет о ней барон Андрей Иванович Дельвиг (двоюродный брат поэта): «Она была очень добрая женщина, очень миловидная, симпатичная, прекрасно образованная, но чрезвычайно

дала мне руку. Я осыпал ее поцелуями, говорил, что я счастлив, счастлив, как тогда, как в первый раз целовал эту руку. — Я не думала, чтобы она для вас имела такую цену, — сказала она, поцеловав меня в голову. Я все еще держал руку, трепетавшую под моими лобзаниями; не в силах выдерживать мой взгляд, она закрыла лицо. Давно безделица меня столько не счастливила, — но зашумело платье, и Анна Петровна взошла.

18 октября. Поутру я зашел к Анне Петровне и нашел там, как обыкновенно, Софью. В это время к ней кто-то приехал, ей должно было уйти, но она обещала возвратиться. Анна Петровна тоже уехала, и я остался чинить перья для Софьи; она не обманула и скоро возвратилась. Таким образом были мы наедине, исключая несносной девки, пришедшей качать ребенка. Я, как почти всегда в таких случаях, не знал что говорить, она, кажется, не менее моего была в замешательстве, и видимо мы не знали оба с чего начать, — вдруг явился тут Пушкин. Я почти был рад такому помешательству. Он пошутил, поправил несколько стихов, которые он отдает в Северные Цветы, и уехал. Мы начали говорить об нем; она уверяла, что его только издали любят, а не вблизи; я удивлялся и защищал его; наконец она, приняв одно общее мнение его об женщинах за упрек ей, заплакала, говоря, что это ей тем больнее, что она его заслуживает.

Странное было для меня положение быть наедине с женщиной, в которую я должен быть влюблен, плачущею об прежних своих грехах. Но она вдруг перестала, извинилась передо мною, и мы как-то ошупью на истинный путь напали; она просила меня переменить обращение с нею и не стараться казаться ей влюбленным, когда я такой не есть, — тогда нам будет обоим легче, мы не будем принуждены в обращении друг с другом, и хотела, чтобы я ее просто полюбил как друга.

Внутренне я радовался такому предложению и согласен был с нею, но невозможно было ей это сказать: я остался при прежнем мнении моем, что ее люблю, что мое обращение непринужденно с ней, что оно естественно и иначе быть не может, согласясь, впрочем, стараться быть иначе с нею. Я поспешил уйти, во-первых, чтобы прервать разговор, который клонился не в мою пользу, и чтобы не дожидаться прихода мужа. Я даже отказался от обеда на ее приглашение, ибо я точно боюсь подозрения барона; я не верю ему.

Вечером я нашел ее опять там же. Анна Петровна заснула, и мы остались одни: я, не теряя времени, заметил ей, что все ею поутру сказанное несправедливо, ибо основано на ложном мнении, что ее не люблю; она отвечала, написав Баратынского стихи: не соблазняй меня, я не могу любить, ты только кровь волнуешь во мне¹⁸; я жаловался на то, что она винила меня в своей вине; она мне предложила дружбу; я отвечал, что та не существует между мужчиною и женщиною, да и ее бы столь же ско-

вспыльчивая, так что часто делала такие сцены своему мужу, что их можно было выносить только при его хладнокровии. Она много оживляла общество, у них собиравшееся» (*Дельвиг А. И.* Полвека русской жизни. Воспоминания. М.-Л., 1930. Т. 1. С. 71).

¹⁸ С. М. Дельвиг перефразирует «Разуверение» («Не искушай меня без нужды») Баратынского.

ро прошла, как и любовь, ибо, когда я первой не мог удержать за собою, то невозможно заслужить и последнюю. — Что же вы чувствуете к Анне Петровне, когда не верите в дружбу, — написала опять она; — и это следствие любви — отвечал я — ее ко мне! И я остановился, не имея духа ей сказать «люблю»: *c'est l'amour* — вырвалось у меня. Она стала упрекать, что я все твержу свое, и слова мне, как в стену горох, и писала, что я должен быть ей другом без других намерений и требований, и тогда она тем более будет меня любить, чем лучше я стану себя вести с нею. Довольный вообще такими условиями, которые я мог толковать всегда в свою пользу и не исполнять, когда невыгодны они, я спешил ее оставить, опасаясь прихода мужа. На прощанье я опять завладел рукою, хотел поцеловать ее, но встретил ее большие глаза, которые должны были остановить дерзкого, — это меня позабавило: я отвечал насмешливо — нежным взглядом, как бы веселясь слабостью ее и своей собственной невредимостью.

21 октября. ...Вечер я был у барона, который спрашивал, не подрался ли я с его женой, что так давно у него не был.

23 октября. ...Анна Петровна сказала мне, что вчера поутру у ней было сильное беспокойство: ей казалось чувствовать последствия нашей дружбы. Мне это было неприятно и вместе радостно: неприятно ради ее, потому что тем бы она опять приведена была в затруднительное положение, а мне радостно, как удостоверение в моих способностях физических. — Но, кажется, она обманулась.

24 октября. ...После обеда, когда началось смеркаться, во время, называемое между собакой и волком, я сидел у Анны Петровны подле Софьи: целуя ее руку, благодарил я за наслаждение, которым она меня дарит, награждает за мое доброе поведение; она уверяла, что этому она не причиною, и что я не заслуживаю награды, ибо я не таков, каковым должен быть; потом смеялась надо мною, что я верно сделал завоевание дочери моего хозяина, и говорила *que je suis séduisant*, в чем я никак не соглашался; она вообще, кажется, была в волнении.

7 ноября. ...Ночь была, кроме маленького ветра, прекрасная; на чистом темно-синем небе высоко стоял месяц, резкие, не длинные тени домов лежали на чистой и яркой белизне снега и делили улицы на две половины; черта, их разделявшая, тянулась то ровная, то уступами, соотносясь с неровной высотой зданий. — Я, Анна Петровна и Софья Михайловна поехали кататься, — легко скользили сани по уезжанной уже улице, следы полозьев ярко блестели в лучах месяца и параллельно тянулись за санями, летел брызгами мелкий снег из-под копыт лошади, и два столба пара клубились из ее ноздрей; много саней видно было на Невском проспекте: иные постепенно перегоняли нас, другие также отставали, изредка лихой извозчик или купец быстро мчались мимо на рысаках, которые, казалось, неслись не по воле правящих ими, а как будто закусив удила. — Катание было весьма приятное, холод как-то живил и веселил чувства... — Остальной вечер я просидел у ног Софьи на полу; она была довольно нежна и пела все: «Не искушай меня без нужды возвратом нежности твоей» etc.

24 ноября. ...Софья упрекала меня в нежности к ней — и была со мною еще нежнее прежнего, чесночный дух (третьего дня она с му-

жем много его ела) не отнимал более ничего от сладости поцелуев, — она сидела у фортепиано, и стоя перед нею на колене, мне ловко было ее обнимать, тогда когда ее рука окружала мою шею... Так наша воля слаба, наши намерения противоречат словам, — после каждого поцелуя она закрывала лицо и страдала от того, что сделала и что готова была снова повторить, — я молчал, не смел не только утешать или разуверять, но даже говорить: оставлял ее и бегал по комнате. Надо кончать наслаждаться, забыв все, или совсем не искушать себя напрасно.

28 ноября. Петр Маркович у меня остановился; к нему сегодня приходила Анна Петровна, но, не застав его дома, мы были одни. Это дало мне случай ее жестоко обмануть (la rater¹⁹); мне самому досаднее было, чем ей, потому что я уверил ее, что я ранее... а в самом деле не то было, я увидел себя несамостоятельным: это досадно и моему самолюбию убийственно. — Но зато вечером мне удалось так, как еще никогда не удавалось. — Софья была тоже довольно нежна, но не хотела меня поцеловать.

4 декабря. Вечером я танцевал у Шахматова. <...> Вальсируя с одною роскошною, хорошо сотворенною и молодою вдовою, которая и лицом не дурна, я заметил, что в это время можно сильно действовать на чувственность женщины, устремляя на нее свою волю. Она в невольное пришла смятение, когда мерно, сладострастно вертятся, я глядел на нее, как бы глазами желая перелить негу моих чувств: я буду делать опыты, особенно с женщинами горячего темперамента.

29 декабря 1829 г. Сарыкией.²⁰ — Выезд из Петербурга 15 декабря 1828 г. <...> ...простившись очень нежно с Анной Петровной и с Софьей Михайловной, а с бароном очень дружественно (он рад был, что сбывает с рук опасного друга и от того только смеялся над нежностями его жены со мною), я уехал в очень хорошем расположении духа. ...одна только встреча с Лизой меня тревожила.

Лиза. Вот история моей связи с ней. За год ровно, день почти в день (я приехал в Петербург 17 декабря 1827) перед сим, приехав в Петербург кандидатом успехов вообще в обществе и особенно в любви, по слуху, не видев еще Лизу, я решился ее избрать предметом моего первого волокитства: как двоюродная сестра, она имела все права на это. <...> Родство, короткая связь с сестрой ее, способность всякий день ее видеть, — все обещало мне успех. Сначала он мне даже показался скорым, ибо уже во второй день нашего знакомства, вообще видев ее только несколько часов, я вечером, обнимая ее, лежавшую на кровати, хотел уже брать с нее первую дань любви, однако не успел: она не дала себя поцеловать.

2 января 1830 г. Софья Михайловна Дельвиг. Между тем я познакомился в эти же дни, и у них же, с общей их приятельницей Софьей Михайловной Дельвиг, молодою, очень миленькою женщиною лет 20. С первого дня нашего знакомства показывала она мне очень явно свою

¹⁹ Оплошать с ней, потерпеть с ней неудачу (франц.).

²⁰ Начиная отсюда записи принимают ретроспективный характер: Вульф вспоминает события конца 1828 — начала 1829 г., уже находясь в действующей армии (он участвовал в русско-турецкой войне 1828–1829 гг.). Сарыкей — ныне город в Румынии между Тулчей и Бабадагом.

благосклонность... Рассудив, что, по дружбе ее с Анной Петровной, и по разным слухам, она не должна быть весьма строгих правил, что связь с женщиною гораздо выгоднее, нежели с девушкою, решил я ее предпочесть, тем более, что, не начав с нею пустыми нежностями, я должен был надеяться скоро дойти до сущного. <...> Но неожиданно все расстроилось. Муж ее, движимый, кажется, ревностью не ко мне одному, принял поручение ехать на следствие в дальнюю губернию и через месяц нашего знакомства увез мою красавицу. — Разлученный таким образом, по-видимому, надолго с предметом моего почитания... не нашел я никого другого, кроме Лизы, кем можно бы было с успехом заняться. <...> После двухмесячных постоянных трудов, снискав сперва привязанность, как к брату, потом дружбу, наконец я принудил сознаться в любви ко мне. — Довольно забавно, что, познакомившись короче, я с нею бился об заклад, что она в меня влюбится.

Не стану описывать, как с этих пор возрастала ее любовь ко мне до страсти, как совершенно предалась она мне, со всем пламенем чувств и воображения, и как с тех пор любовью ко мне дышала. Любить меня было ее единственное занятие, исполнять мои желания — ее блаженство; быть со мною — все, чего она желала. — И эти пламенные чувства остались безответными! Они только согревали мои холодные пока чувства. Напрасно я искал в душе упоения! одна чувственность говорила. — Проводя с нею наедине целые дни (Анна Петровна была все больна), я провел ее постепенно через все наслаждения чувственности, которые только представляются роскошному воображению, однако, не касаясь девственности. Это было в моей власти, и надобно было всю холодность моего рассудка, чтобы в пылу восторгов не переступить границу, — ибо она сама кажется желала быть совершенно моею, и, вопреки моим уверениям, считала себя такою.

После первого времени беззаботных наслаждений, когда с удовлетворенной чувственностью и с прошедшей приманкой новизны я точно стал холоднее, она стала замечать, что не столько любима, сколько она думала и сколько заслуживает. С этих пор она много страдала и, кажется, всякий день более любила. Хоть и удавалось мне ее разуверять, но не на долго; холодность моя становилась слишком явною. — Я сам страдал душевно, слишком поздно раскаявался; справедливые ее упреки раздирали мне душу. Приближавшийся ее отъезд с отцом умножал еще более ее страдания — и любовь. Это время было для нас обоих ужасное. — Наконец роковая минута настала, расстроенное ее здоровье кажется изнемогло от душевной скорби. Без слез, рыдая, холодные и бледные уста замирали на моих, она едва имела силы дойти до кареты... Ужасные минуты! Ее слезы ввелись мне в душу.

С моей матерью и сестрой поехала она в Тверь, где имела еще огорчение узнать мои прежние любовные проказы, и некоторые современные. Несмотря на все это, мне легко было в письмах ее разуверить, — как не поверить тому, чего желаешь! Ответы ее были нежнее чем когда-либо. — В таких обстоятельствах встреча моя с нею опять очень меня беспокоила.

Встреча с Лизой. На третий день моего приезда в Старицу приехала, наконец, и Лиза с отцом... Из саней вышедши, она прямо пошла наверх

во второй этаж, где жили, по тесноте, все молодые девушки, до 10 всех на все, в двух маленьких комнатах, под предлогом переодевания. Я оставался внизу, надеясь, что присутствие публики избавит меня от трогательных сцен свиданья: слез, обмороков и т. п. Ошибся я: без них не обошлось. <...> Взойдя на половину лестницы, я увидел наверху оной Лизу, ожидающую меня, окруженную всем чином молодых дев. Недовольный блистательным таким приемом, еще увеличивавшим затруднительно мое положение, сказал я, не помню что-то, долженствовавшее выразить обыкновенное удовольствие встречи, и стал за нею, как бы желая дать проход всему народу, стоявшему у лестницы вероятно для того, чтобы сойти с нее. От этих ли слов, или от встречи просто, или от чего другого, не знаю, но красавица моя упала в обморок, в руки шедшего за мною Ивана Петровича²¹, который, вскинув ее на мощные плечи, понес до ближайшей постели. Быть причиною и зрителем всего этого было мне весьма неприятно. Понемногу она пришла в себя: когда очутилась на постели, мы, оставшись втроем с Сашей, успокоили ее немного.

<...> Я уверил ее, что люблю, а она была нежнее, чем когда-либо; только я не был в духе пользоваться этой нежностью. <...>

Положение мое в отношении с красавицей было весьма затруднительно. Несмотря на 3-х месячную разлуку с Лизой, я не мог себя принудить быть с ней таким же, как прежде, — очарование исчезло. Наружное же внимание я должен был иметь к ней, чтобы не вовсе растерзать душу, кроме того уже много страдавшую от меня. Столько, однако, власти над собой я не имел, чтобы для нее отказаться от удовольствия волочиться за другими. Таким образом мы мучили друг друга.

Отъезд Лизы. 2 января 1829. Давно уже Петр Маркович²² собирался ехать в Малинники, — наступил, наконец, решительный день. Хотя через Сашу²³ и объявляла Лиза, что меня больше не любит, просила, чтобы я сжег ее письма и т. п., но когда мы оставались наедине, то она также твердила про свою любовь, искала моей, как и прежде. Не стану говорить про слезы этой второй разлуки — *Mon Ange!*! были последние ее слова, когда она садилась в кибитку! — Что она теперь зовет ли меня, любит ли? — Бедная, лучше бы ей было меня забыть или разлюбить...

С ее отъезда я имел более свободы кокетничать, но не имел более успеха.

Сарыкиной, 20 февраля 1830 г. (*Вульф вспоминает о событиях января 1829 г., после возвращения его из тверских имений в Петербург*). Здесь зато любовные дела мои шли гораздо успешнее: Софья становилась с каждым днем нежнее, пламеннее, и ревность мужа, казалось, усиливала ее чувства. Совершенно от меня зависело увенчать его чело, но его самого я слишком много любил, чтобы так поступить с ним. Я ограничился наслаждением вечера, которые я просиживал почти наедине с ней (Анна

²¹ И. П. Вульф — двоюродный брат А. Н. Вульфа.

²² П. М. Полторацкий — отец Лизы Полторацкой и А. П. Керн.

²³ Саша — Александра Ивановна Осипова, в замужестве Беклешова, падчерица П. А. Осиповой (матери А. Н. Вульфа), любовница Вульфа.

Петровна сидела больше с Александром Ивановичем Дельвигом²⁴, юношей, начинавшим за ней волочиться), проводить в разговоре пламенным языком сладострастных осязаний²⁵.

В прежнюю мою бытность в Петербурге еще собирались мы ехать за город кататься, но все по различным причинам день ото дня откладывали гуляние. Наконец назначили день ненастоящего катанья, а только пробы, «пример парада», как говорил барон, и на двух лихих тройках, из которых на одну сел барон, Сомов, Анна Петровна и я, а на другую Софья, Щастный (молодой поэт) и Александр Иванович. — Я, чтобы избежать подозрения, не хотел сесть с моей красавицей.

Красный кабачок искони славился своими вафлями: <...> — Нельзя нам было тоже не помянуть старину и не сделать честь достопримечательности места. Поужинав вафлями, мы отправились в обратный путь. — Софьи и мое тайное желание исполнилось: я сел с нею, третьим же был Сомов, — нельзя лучшего, безвреднейшего товарища было пожелать. Он начал рассказами про дачи, мимо которых мы мчались (слишком скоро), занимать нас, весьма кстати, потому что мне было совсем не до разговора. Ветер и клоками падающий снег заставил каждого более закутывать нос, чем смотреть около себя. Я воспользовался этим: как будто от непогоды покрыл я и соседку моею широкой медвежьей шубой, так что она очутилась в моих объятиях, — но и это не удовлетворило меня, — должно быть извлечь всю возможную пользу из счастливого случая... Ах, если б знал почтенный Орест Михайлович, что подле него делалось, и как слушали его описания садов, которые мелькали мимо нас.

С этого гулянья Софья совершенно предалась своей временной страсти и, почти забывая приличия, давала волю своим чувствам, которыми никогда, к несчастью, не училась она управлять. Мы не упустили ни одной удобной минуты для наслаждения, — с женщиной труден только первый шаг, а потом она сама почти предупреждает роскошное воображение, всегда жаждущее нового сладострастия. Я не имел ее совершенно потому, что не хотел, — совесть не позволяла мне поступить так с человеком, каков барон, но несколько вечеров провел я наедине с нею (за Анной Петровной в другой комнате обыкновенно волочился Александр Иванович Дельвиг), где я истощил мое воображение, придумывая новые...

18 августа 1830 г. Сквиря. (*Вульф вспоминает о своем прощании с Софьей при отъезде из Петербурга в Тверскую губернию, а оттуда — в действующую армию 7 февраля 1829 г.*). В назначенное время я нашел мою неутешную красавицу, и мне чрезвычайно тяжело было видеть страдания женщины, которые ничем я не в силах был облегчить. — Вдруг, совсем неожиданно, зашел муж к Анне Петровне и очень был удивлен меня еще раз встретить; к счастью, у меня был предлог — неожиданный приезд в Петербург дяди Петра Ивановича со всем его семейством,

²⁴ Двоюродный брат Антона Дельвига.

²⁵ Парафраза стихотворения Баратынского «Сердечным нежным языком» (1825):

И сладострастных осязаний
Язык живой употреблял...

который и послужил благовидной причиной моей остановки. — После его ухода настала решительная минута прощанья; что я в продолжении одного чувствовал, страдал, — рассказать невозможно. Видеть женщину милую на коленях перед собой, изнемогающую от страсти, раздирающей ей душу, и в исступлении чувств, судорожными объятьями желающую удержать того, который бежит на край света, и чувствовать свою вину перед ней — есть наказание самое жестокое для легкомысленного волкиты. Вырвавшись из объятий, я побежал от нее, не внимая ее словам, призывавшим меня; когда я уже вышел из комнаты и побежал к саням, как будто бы гонимый огнем и мечом, я только тогда успокоился, когда был далеко от знаменитой мне Владимирской улицы. — Точно был то рай в сравнении с моей теперешнею жизнью!!

**ВМЕСТО ЭПИЛОГА:
«БОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ» ВУЛЬФА**

Холера шла на Россию с юга, и Вульф встретился с нею годом раньше Пушкина — где-то в Бессарабии, в деревне некрасовцев — потомков донских казаков, участников Булавинского восстания, ушедших после поражения на юг.

11 ноября 1829 г. День за днем проводит однообразно и незаметно... Прошлого года в это время я читал Смитта и Манзони описания и чумы, восхищался ужасами оной, а теперь сам остерегаюсь ее. <...> У зараженного болезнь начинается сперва головною болью, потом с ним делается жар, тошнота, и наконец открываются на теле пятна желваки (бубоны): тут обыкновенно человек умирает; примеры весьма редки, чтобы люди выздоравливали. Умершего чумою можно узнать тотчас потому, что он не костенеет, как другие тела умерших.

Что делают мои красавицы теперь, вспоминают ли своего холодного обожателя? — и подозревают ли они соблазителя своего в чумной деревне, в одной хате с некрасовской семьею и полдесятком гусар, судьба отмщает их. Если не все, то некоторые верно часто обо мне вспоминают. Лиза, я уверен, еще любит меня, и если я возвращусь когда-нибудь в Россию, то ее первую я вероятно увижу...

Саша всегда меня будет одинаково любить, как и Анна Петровна.

Софья, кажется, так же скоро меня разлюбила, как и полюбила.

Список публикаций А. Е. Махова (1984–2022)¹

ДИССЕРТАЦИИ

1. Махов А.Е. Журнал «Телескоп» и русская литература 1830-х годов: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1985.
2. Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ). М., 2007.

МОНОГРАФИИ

3. Махов А.Е. Любовная риторика романтиков. М.: Знание, 1991. 59 с.
4. Махов А.Е., Махлин В.Л., Пешков И.В. Риторика поступка М. Бахтина. М.: Знание, 1991. 60 с.
5. Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки. М.: Лабиринт, 1993. 126 с.
6. Довгий О.Л., Махов А.Е. Двенадцать зеркал Пушкина. М.: Intrada, 1999. 254 с.
7. Махов А.Е. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: ИНИОН РАН — Intrada, 2005. 224 с.
8. Морозов И.А., Бутовская М.Л., Махов А.Е. ОБНАЖЕНИЕ ЯЗЫКА: кросс-культурное исследование семантики древнего жеста / М.: Языки славянской культуры, 2008. (*Studia Naturalia*). 320 с.: илл.
9. Махов А.Е. *Hortus daemonum*. Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М.: Intrada, 1998 (2-е изд., исправ. и доп. — 2007; 3-е изд. — 2014). 320 с.: илл.

¹ Первая публикация: «В ответ на лучшие дары»: Венок к 63-му дню рождения А.Е. Махова. Тула: Аквариус, 2022. С. 545–585. В настоящем издании добавлены книга и статьи, вышедшие в августе – октябре 2022, расширен список видео выступлений А.Е. Махова, публикации пронумерованы.

10. Махов А. Е. *Hostis Antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии*. М.: Intrada, 2006. 416 с.
11. Махов А. Е. *Средневековый образ между теологией и риторикой: Опыт толкования визуальной демонологии*. М.: Intrada, 2011. 256 с.: илл.
12. Махов А. Е. *Эмблематика. Микрокосм*. М.: Intrada, 2014. 602 с.: илл.
13. Махов А. Е. *Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков / Научные рецензенты д. культурологии А. В. Святославский, к. филол. н. О. Л. Довгий*. Тула: Аквариус, 2017. 305 с.
14. Махов А. Е. *EX UNGUE: Бестиарий между эмблематикой и риторикой*. Тула: Аквариус, 2022. 136 с.: илл. (В память о львино-лисьих бестиариях).
15. Махов А. Е. *Жанр эмблемы в европейской книжной культуре XVI — начала XVII вв.: проблемы герменевтики и поэтики*. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 208 с.

СТАТЬИ

1984

16. Махов А. Е. *Романтическая повесть на страницах журнала «Телескоп» // Československa rusistica. Praha, 1984. № 3. С. 119–124.*

1985

17. Махов А. Е. *Журнал «Телескоп» и немецкая литература // Вестник МГУ. 1985, № 1. С. 44–50.*
18. Махов А. Е. *О языке и стиле литературно-критических статей Н. И. Надеждина // Русская речь. 1985. № 2. С. 45–50.*
19. Махов А. Е. *Метафоры корабля в русской поэзии 10–30-х годов XIX в: Материалы к исследованию образного строя // Литературные произведения XVIII–XX веков в историческом и культурном контексте / Отв. ред. С. И. Кормилов. М.: МГУ, 1985. С. 38–45.*
20. Махов А. Е., Гришина Е. А. *Формулы в составе текста (к анализу новгородской берестяной грамоты № 605) // Балто-славянские исследования. 1985. М., 1987. С. 209–221.*

1987

21. Махов А. Е., Чекалов К. А. *Некоторые методологические проблемы изучения произведения искусства в современной западноевропейской эстетике // М.: Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1987. (Общие проблемы искусства. Вып. 1).*

1989

22. Махов А. Е. *Бушмакин Николай // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 381.*
23. Махов А. Е. *Вульф А. Н. // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 498–499.*
24. Махов А. Е. *Музыкальный мир античных мифов и лирика Пушкина // Крымская научная конференция «Пушкин и Крым». Тезисы докладов. Симферополь: Симферопольский гос. университет, 1989. С. 27–29.*

1990

25. Махов А.Е. Игровое поведение в лицейской лирике А.С. Пушкина // Мир детства и традиционная культура. Материалы III чтений памяти Г.С. Виноградова. М.: Научный совет по фольклору АН СССР, 1990. С. 33–36.

1991

26. Махов А.Е. «Магический кристалл» А.С. Пушкина и «Волшебный хрусталец» Н.М. Коншина // Русская речь. 1991. № 3. С. 3–7.

1992

27. Махов А.Е. Звукомзыкальная эротика романтиков // Апокриф. Культурологический журнал. М., [1992]. № 1. С. 35–46.

1993

28. Махов А.Е. Черед бросать кости: Бог, Николай Маркевич, Лев Толстой, Стефан Малларме, Пьетро Чероне, Пьер Булез, Джексон Поллок и другие // Апокриф. Культурологический журнал. № 2. М., [1993]. С. 70–89.
29. Махов А.Е. Эолова арфа: вещь и поэтический миф // Русская речь. 1993. № 4. С. 3–9.
30. Махов А.Е. Перевод-присвоение: чужое слово «инкогнито» // Российский литературоведческий журнал. М., 1993, № 3. С. 13–23.

1994

31. Махов А.Е. Мужчина и женщина в зеркале романтического афоризма // Апокриф. Культурологический журнал. № 3. М., [1994]. С. 14–21.
32. Махов А.Е. Лоцманов А.В. // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 396–397.
33. Махов А.Е. «Опасение верности»: Алексей Николаевич Вульф на rendez-vous // Культурологический журнал. № 3. М., [1994]. С. 77–79.
34. Махов А.Е. Перевод-присвоение: чужое слово «инкогнито» (с изменениями) // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск, 1994. С. 109–113.
35. Махов А.Е. «Эолова арфа» В.А. Жуковского и романтический миф об эоловой арфе // Романтизм: Эстетика и творчество. Тверь: Тверской гос. университет, 1994. С. 67–78.

1995

36. Махов А.Е. Антиномии игры // Кентавр: Методологический и игротехнический журнал. М., 1995. № 2. С. 37–41.
37. Махов А.Е. «Печать недвижных дум» // Эмблемы и символы. М., 1995. С. 5–20. (2-е изд. — 2000).

1996

38. Махов А.Е. Якоб Буркхардт — критик истории и историк «духа» // Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Intrada, 1996. (2-е изд. — 2001).

1999

39. Махов А.Е. М.В. Юдина и Теодор Адорно: два пути эстетического «прорыва» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999, № 3. С. 118–126.
40. Довгий О.Л., Махов А.Е. Петр и Пушкин: Типология судьбы // А.С. Пушкин. Эпоха, культура, творчество. Традиции и современ-

ность. Часть II (Международная научно-практическая конференция к 200-летней годовщине со дня рождения А. С. Пушкина). Владивосток: Дальневосточный университет, 1999. С. 215–223.

41. Махов А. Е. Это веселое имя: Хвостов // Хвостов Д. И. Сочинения. М.: Intrada, 1999. С. 6–43.
42. Махов А. Е., Морозов И. А. «Играющий бес». К интерпретации понятия игры в поэзии А. С. Пушкина // Университетский пушкинский сборник. М.: МГУ, 1999. С. 94–101.
43. Махов А. Е. Последний труд А. Н. Веселовского // Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.: Intrada, 1999. С. 3–9.

2000

44. Махов А. Е. М. В. Юдина и Теодор Адорно: два пути эстетического «прорыва» (с изменениями и дополнениями) // Музыкальная Академия, 2000. № 3. С. 97–101.
45. Махов А. Е. Эстетика удачи: Бенедетто Кроче и его книга // Кроче Б. Эстетика. М., 2000. С. 3–10.
46. Махов А. Е. Якоб Буркхардт и современная гуманитарная мысль: изобретение нового и вечное возвращение // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М.: Наука — Гос. институт искусствознания, 2000. С. 134–147.

2001

Статьи в: Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: ИНИОН РАН, 2001:

47. Махов А. Е. «Беседа любителей русского слова» // Стб. 80.
48. Махов А. Е. «Буря и натиск» // Стб. 104.
49. Махов А. Е. Вечная женственность // Стб. 119–121.
50. Махов А. Е. «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств» // Стб. 140.
51. Махов А. Е. Воображение // Стб. 141–145.
52. Махов А. Е. Гейдельбергские романтики // Стб. 160.
53. Махов А. Е. Гений // Стб. 162–166.
54. Махов А. Е. Голубой цветок // Стб. 182.
55. Махов А. Е. Графомания // Стб. 187.
56. Махов А. Е. Демоническое // Стб. 213–218.
57. Махов А. Е. Игра // Стб. 285–287.
58. Махов А. Е. Иенские романтики // Стб. 290–291.
59. Махов А. Е. Кладбищенская поэзия / Стб. 361–362.
60. Махов А. Е. Лауда // Стб. 431–432.
61. Махов А. Е. Местный колорит // Стб. 530.
62. Махов А. Е. Мировая скорбь // Стб. 550–552.
63. Махов А. Е. Музыкальное // Стб. 595–560.
64. Махов А. Е. НоктюРН // Стб. 666.
65. Махов А. Е. Остроумие // Стб. 705–707.
66. Махов А. Е. Предромантизм // Стб. 798–800.
67. Махов А. Е. Ролевая лирика // Стб. 887–888.
68. Махов А. Е. Романтизм // Стб. 893–902.
69. Махов А. Е. Топос // Стб. 1076.

70. Махов А.Е. Фрагмент // Стб. 1152–1153.
 71. Махов А.Е. Эмблема // Стб. 1230–1232.
 72. Махов А.Е. Антиномии игры (с изменениями и дополнениями) // Традиционная культура. М.: Гос. республиканский центр русского фольклора министерства культуры Российской Федерации. 2001. № 1. С. 3–7.
 73. Махов А.Е. «Музыкальное» как литературоведческая проблема // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 180–193.

2002

74. Махов А.Е. «Есть что-то, что не любит ограждений». Библейская доктрина границы и раннеромантический демонизм // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 27–87.
 75. Махов А.Е. Якоб Буркхардт и современная гуманитарная мысль: изобретение нового и вечное возвращение (с изменениями и дополнениями) // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. М.: Наука, 2002. С. 149–160.

2003

76. Махов А.Е. Обнаженный язык дьявола как иконографический мотив // Одиссей. Человек в истории. Язык Библии в нарративе. М.: Наука, 2003. С. 332–367.

2004

77. Махов А.Е. Мужская кинесика: К символике высунутого языка // Мужской сборник. Вып. 2: «Мужское» в традиционном и современном обществе. М.: Институт этнологии и антропологии РАН — Российский этнографический музей, 2004. С. 58–79.
 78. Махов А.Е. «О верности пойдет рассказ»: Вольфрам фон Эшенбах и его роман // Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль. М., 2004. С. 5–20.

Статьи в: Западное литературоведение XX века. Энциклопедия / Ред. Е.А. Цурганова. М.: ИНИОН РАН, 2004:

79. Махов А.Е. Г. Башляр. С. 47–48.
 80. Махов А.Е. А. Беген. С. 49.
 81. Махов А.Е. П. Бекманн. С. 52.
 82. Махов А.Е. О. Вальцель. С. 85–86.
 83. Махов А.Е. С. Гринблат. С. 113.
 84. Махов А.Е. Ф. Гундольф. С. 115–116.
 85. Махов А.Е. Р. Жирар. С. 152–153.
 86. Махов А.Е. В. Кайзер. С. 169–170.
 87. Махов А.Е. М. Коммерель. С. 186.
 88. Махов А.Е. Э.Р. Курциус. С. 208–209.
 89. Махов А.Е. Топос. С. 401–403.
 90. Махов А.Е. К. Фосслер. С. 428–429.
 91. Махов А.Е. Л. Шпитцер. С. 465–466.
 92. Махов А.Е. Эстетическое наслаждение. С. 483–484.

93. Махов А. Е. «Музыка» слова: Из истории одной фикции // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 101–123.

2005

94. Махов А. Е. Э. Ауэрбах // БРЭ². Т. 2. М., 2005. С. 500.

2006

95. Махов А. Е. «Буря и натиск» // БРЭ. Т. 4. М., 2006. С. 392.

96. Махов А. Е. The Devil's naked tongue as an iconographical motif // Medium Aevum Quotidianum. Krems, 2006. № 53. P. 44–72.

2007

97. Махов А. Е. Рецензия (на англ. яз.) на кн.: Klaniczay, Gabor and Éva Pocs. Christian Demonology and Popular Mythology. Demons, Spirits, Witches, vol. 2. New York and Budapest, 2007 // Medieval Review. Ann Arbor: University of Michigan University Library, Scholarly Publishing Office. 2007 (электронный ресурс).

98. Махов А. Е. Демонология святых отцов как метафорическая структура // Одиссей: Человек в истории. 2007. М.: Наука, 2007. С. 38–81.

99. Махов А. Е., Братченко С. Л., Леонтьев Д. А., Юрченко Т. Г. Диалог // БРЭ. Т. 8. М., 2007. С. 713–715.

2008

100. Махов А. Е. Обнажение языка: Кросс-культурное исследование семантики древнего жеста // М.: Языки славянской культуры, 2008. 320 с. (Studia naturalia).

101. Махов А. Е. La langue séductrice (sur la sémantique de la geste ancienne) // Cahiers slaves. № 9: Civilisation russe. Le corps dans la culture russe et au-delà. P.: Université de Paris-Sorbonne, l'UFR d'Études slaves, 2008. P. 25–43.

102. Махов А. Е. Изобретение многозначности: средневековая теория смыслов как этап в истории поэтики // Литературоведческий журнал. М.: ИНИОН РАН, 2008. № 23. С. 3–31.

103. Махов А. Е. Формирование теории лирики как литературного рода (к вопросу о роли музыкальных аналогий в истории поэтики) // Литературоведческий журнал. М.: ИНИОН РАН, 2008. № 23. С. 84–110.

104. Махов А. Е. Общий всем враг // Телеграф «Вокруг света». 4.11.2008. <http://www.vokrugsveta.ru/telegraph/theory/783/> (электронный ресурс).

105. Махов А. Е. Интертекстуальность // БРЭ. Т. 11. М., 2008. С. 457.

106. Махов А. Е. Иоанн де Гарландия // БРЭ. Т. 11. М., 2008. С. 515.

Статьи в: Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2008:

107. Махов А. Е. Аллегория. С. 15–18.

108. Махов А. Е. Игра. С. 75–77.

109. Махов А. Е. Музыкальное в литературе. С. 131–134.

110. Махов А. Е. Топос. С. 264–267.

² Большая Российская Энциклопедия.

111. Махов А. Е. Эмблема. С. 304–305.
112. Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика: основные идеи и концепции // Литературоведческий журнал. М.: ИНИОН РАН, 2009. № 25. С. 3–46.
113. Махов А. Е. Немецкое Просвещение: Поэтика в союзе с эстетикой // Литературоведческий журнал. М.: ИНИОН РАН, 2009. № 25. С. 150–168.
114. Махов А. Е. Демоническое // Розановская энциклопедия. РОССПЭН, ИНИОН РАН, 2009. Кол. 1413–1414.

2010

Статьи в: *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / Отв. науч. ред., авт. вступ. ст.: А. Е. Махов. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. (РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения):*

115. Махов А. Е. Европейская поэтика: темы и вариации. С. 7–72.
116. Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика. С. 87–113.
117. Махов А. Е. Немецкая поэтика. С. 235–284.
118. Махов А. Е. Гармония. С. 317–321.
119. Махов А. Е. Гений. С. 321–324.
120. Махов А. Е. Concordia discors. С. 324–327.
121. Махов А. Е. Лирика. Формирование представления о лирике как литературном роде в XVIII веке. С. 330–341.
122. Махов А. Е. Мелодия. С. 341–343.
123. Махов А. Е. Многосмысленное толкование. С. 343–357.
124. Махов А. Е. Род литературный. Отход от античной системы в конце XVII–XVIII вв., формирование триады «эпос — драма — лирика». С. 391–398.
125. Махов А. Е. «Соль». С. 413–415.
126. Махов А. Е. Стиль. Теория трех стилей в античности и Средневековье. С. 415–418.
127. Махов А. Е. Тропы. С. 421–427.
128. Махов А. Е. Фигуры. С. 437–455.
129. Махов А. Е. Тематическая энциклопедия: жанр или тип мышления? // Литературоведческий журнал. 2010. № 27. С. 153–154.
130. Махов А. Е. Веселовский — Курциус: историческая поэтика — историческая топика // Российская школа исторической поэтики: «Традиция — международная рецепция — дискурсивные связи». Материалы конференции. РГГУ, Институт филологии и истории (на нем. яз.); Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 182–202.
131. Махов А. Е. «... In diversas figuras nequitiae»: Devil's image from the viewpoint of rhetoric // The Supernatural and its visual representation in the Middle Ages / Ed. G. Jaritz. Budapest: Central European University, Department of Medieval Studies, 2010. P. 29–49.
132. Махов А. Е. Трактат Августина «О музыке» как факт истории поэтики // Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тмарченко / Ред.-сост. Тюпа В. И., Федунина О. В. М.: РГГУ, 2010. С. 239–248.

2011

133. Махов А. Е. «Историческая топика»: раздел риторики или область компаративистики? // Вопросы литературы. 2011. С. 275–289.

2012

134. Махов А. Е. The Structure of Medieval Images and the Birth of Polyphony // *Ritual, Images and Daily Life. The Medieval Perspective.* / Ed. by G. Jaritz. Wien; Berlin: Lit Verlag, 2012. P. 221–229.
135. Махов А. Е. Свойства зверя: от античной «естественной истории» к ренессансной эмблематике // *Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве.* М.: Intrada, 2012. С. 84–96.
136. Махов А. Е. Беседы с дьяволом в раннехристианских и средневековых текстах: риторическая аргументация и ее пределы // Вторая научная конференция «Демонология как семиотическая система». Москва, РГГУ, 15–16 июня 2012 г. Тезисы докладов. М.: РГГУ, 2012. С. 57–59.
137. Махов А. Е. Демонический бестиарий и средневековое учение о значении вещей // *In Umbra: демонология как семиотическая система* / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2012. С. 290–314.
138. Махов А. Е. Подражание против гармонии: «Музыкальный словарь» Ж. Ж. Руссо в контексте поэтики // *Литературоведческий журнал: Науч. журн. / РАН. Отд-ние ист.-филол. наук. Секция языка и лит.; ИНИОН. М., 2012. № 31. С. 21–38.*
139. Махов А. Е. Структура средневекового образа и изобретение полифонии // *Одиссей. Человек в истории: альманах. 2010–2011. Ин-т всеобщей истории РАН. М.: Наука, 2012. С. 117–143.*
140. Махов А. Е. Демонологический бестиарий и средневековое учение о значении вещей // *In Umbra. Демонология как семиотическая система. Альманах. № 1. М.: РГГУ. Институт высших гуманитарных исследований. Центр типологии и семиотики фольклора. 2012. С. 290–314.*
141. Махов А. Е. Антиномии романа: из истории немецкой поэтики XVIII–XIX вв. // *Новый филологический вестник. 2012. № 3 (22). С. 28–35.*
142. Махов А. Е. История и методология зарубежного литературоведения. Рабочая программа дисциплины // *Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 123–144.*
143. Махов А. Е. Компаративная риторика. Рабочая программа дисциплины // *Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 145–158.*

2013

144. Махов А. Е. Теории романа в Германии: конец XVIII — XIX вв. // *Литературоведческий журнал: Науч. журн. / РАН. Отд-ние ист.-филол. наук. Секция языка и лит.; ИНИОН. М., 2013. № 33. С. 25–56.*
145. Махов А. Е. Зверь в «Иконологии» Чезаре Рипы // *Бестиарий и стихии.* М.: Intrada, 2013. С. 88–99. («Res et verba» – 2).
146. Махов А. Е. Veselovskij — Curtius: Historische Poetik — Historische Rhetorik // *Die russische Schule der historischen Poetik / D. Kemper,*

- V. Tjupa, S. Taškenov (Hg.) // Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013 (= Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- & Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, Band 4). S. 233–250.
147. Махов А.Е. Rhetorik // Die russische Schule der historischen Poetik / D. Kemper, V. Tjupa, S. Taškenov (Hg.) Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013 (= Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- & Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, Band 4). S. 233–250.
148. Махов А.Е. «Язык вещей»: от средневековой герменевтики к ренессансной эмблематике // Культурологический журнал = Journal of cultural research. Российский институт культурологии (Москва). 2013, № 4. <http://www.cr-journal.ru/> (электронный ресурс).

2014

149. Махов А.Е. Средневековый дьявол post mortem: Трансформация визуальных маркеров демонического в «Иконологии» Чезаре Рипы // In Umbra. Демонология как семиотическая система: альманах. Вып. 3. Москва: РГГУ, Центр типологии и семиотики фольклора, Отделение социокультурных исследований, 2014. С. 105–132.
150. Махов А.Е. На китайском языке: 比较与“普通理论” — 各个诗学系统中的历史比较要素 [俄] 亚历山大 马霍夫 著, 郑文东译 // 《外国文论与比较诗学》第 1 辑, 第 52 - 61 页, 周启超主编 北京, 知识产权出版社, 2014 年 5 月 (Сравнение и «общая теория»: компаративный элемент в поэтологических системах / Пер. Чжен Уеньдон // Заруб. литературоведение и сравнит. поэтика / Гл. ред. Чжоу Цичао. Пекин: Zhoshi chanquan, 2014. Выпуск 1. С. 52–61.)
151. Махов А.Е. Предромантизм // БРЭ. Т. 27. М., 2014. С. 416–417.
152. Махов А.Е. Странные сближения в bestiарной эмблематике: опыт риторической интерпретации // Риторика bestiарности. М.: Intrada, 2014. С. 144–153. («Res et verba» – 3).
153. Махов А.Е. Словарь как медиатор культурного процесса: Материалы круглого стола «Словари и энциклопедии: эксперимент и традиция». ИМЛИ РАН / Отв. ред. М.Р. Ненарокова // Культурологический журнал. 2014. № 2 (16). С. 7.
154. Махов А.Е. // Культурный трансфер. Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма: Коллективная монография по материалам русско-французских коллоквиумов 6–7 октября 2009 года и 3–4 октября 2011 года / Москва, 2014 / Под ред. Е.Е. Дмитриевой, М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2014.
155. Махов А.Е. Музыка и музыкальное в духовной культуре немецкого романтизма // История немецкой литературы: новое и новейшее время. РГГУ. М., 2014. С. 380–392.

2015

156. Махов А.Е. Взгляд — темная сила? [Рец. на сб.: Сила взгляда: глаза в мифологии и иконографии / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: РГГУ, 2014. 361 с. (Сер. «Традиция – текст – фольклор: типология и семиотика»)] // Антропологический форум. 2015. № 26. С. 273–284.

157. Махов А. Е. «Отложенное» столетие. О проекте энциклопедии «Западное литературоведение XIX века» // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 240–249.
158. Махов А. Е. Якоб Гримм // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 269–280.
159. Махов А. Е. «Какой-то демон обладал моими играми...»: Пушкин и традиции христианской демонологии // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. Москва, 2015. С. 331–358.
160. Махов А. Е. Крокодиловы слезы, другие реалии и символы: эмблематика пересматривает бестиарную традицию // Бестиарный код культуры // М.: Intrada, 2015. С. 49–64 («Res et verba» – 4).
161. Махов А. Е. «Слово и вещь» в ренессансной эмблеме // Die Frau mit Eigenschaften. К юбилею Н. С. Павловой. М.: РГГУ, 2015. С. 311–324.
162. Махов А. Е. Романтизм: Литература // БРЭ. Т. 28. М., 2015. С. 637–638.
163. Махов А. Е. Романтический фрагмент: от риторики к эвристике // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы / Под ред. О. В. Федудиной и Ю. Л. Троицкого. М.: Intrada, 2015. С. 246–253.

2016

164. Махов А. Е. Между музыкальностью и визуальностью: теория лирики в западноевропейской поэтике XVIII в. и в трактате Г. Р. Державина «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» // Новый филологический вестник. 2016. № 4 (39). С. 1–12.
165. Махов А. Е. От редакции // Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре. Коллективная монография. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2016. С. 7–12.
166. Махов А. Е. Эмблематика Иоахима Камерария: от природы к человеку // Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре. Коллективная монография. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2016. С. 75–96.
167. Махов А. Е. Дубина Богоматери. Вещь и слово в демонологической иконографии «Мадонны приходящей на помощь» // Демонология как семиотическая система. Тезисы докладов. РГГУ, Центр типологии и семиотики фольклора: Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. 2016. С. 83–85.
168. Махов А. Е. Пассионы Иоганна Себастьяна Баха: между драмой и лирикой // Studia Litterarum. 2016, Vol. 1, №№ 1–2. С. 108–127.
169. Махов А. Е. Последний труд А. Н. Веселовского // Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 5–12. (Российские пропилеи).
170. Махов А. Е. Оборотень-теолог: в поисках богословских ключей к «странным» дьявольским обличкам // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. Вып. 5 / Отв. ред. и сост.: Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. М.: «Индрик», 2016. С. 161–182.
171. Махов А. Е. Из истории понятия «мотив»: Веселовский versus Шерер // Наследие Александра Веселовского в мировом контексте:

Исследования и материалы. К 110-летию со дня смерти ученого. М.: ИМЛИ РАН; ИНИОН РАН, 2016. С. 83–99. (Humanitas).

172. Махов А. Е. Державинская теория лирики в европейском контексте // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С. 7–31.
 173. Махов А. Е. Дьявол — imitator или aemulator Бога? // Одиссей: Человек в истории. 2016. Т. 2014. С. 225–238.

2017

174. Махов А. Е. Бестиарий как подсистема средневековой семиотики // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). С. 20–36.
 175. Махов А. Е. Эмблема // БРЭ. 2017. С. 367.
 176. Махов А. Е. Природа и аллегория в эмблемах Иоахима Камерария // Аллегория в истории зарубежной литературы: от поздней античности до романтизма. М.: Культурная революция — ИМЛИ РАН, 2017. С. 257–303.
 177. Махов А. Е. Чувства любви: три средневековые схемы // Бестиарий и чувства: сб. статей. М.: Intrada, 2017. С. 132–143. («Res et verba» – 5).
 178. Махов А. Е. Поетичний твір як музичний процес: формальна естетика Фрідріха Конрада Гріпенкерля і поетологія Фрідріха Гельдерліна // Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії / за редакцією Світлани Маценки. Львів: Априорі, 2017. С. 35–42.
 179. Махов А. Е. Жанр эмблемы и кризис риторического слова // Кризисные ситуации и жанровые стратегии: сборник научных трудов. М.: Эдитус, 2017. С. 6–15.
 180. Махов А. Е. «E multis in unum...»: из истории поэтологической топикологии // Noscere est comparare: Компаративистика в контексте исторической поэтики: К юбилею Игоря Шайтанова: Сб. ст. М.: РГГУ, 2017. С. 97–109.
 181. Махов А. Е. «Они показывали ему кукиши...» Жесты богохульства в культовых образах: наррация и медитация // Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях. Материалы научн. конференции «Изображение и культ: Сакральные образы в христианских традициях». М.: Издательский дом «Дело», 2017. С. 76–83.
 182. Махов А. Е. Дубина Богоматери. Вещь и слово в демонологической иконографии «Мадонны приходящей на помощь» // In Umbra. Демонология как семиотическая система: альманах. М.: РГГУ, 2017. С. 43–64.
 183. Махов А. Е. Лирика как хвала: из истории идеи // Лирическая эволюция: К 70-летию М. Н. Дарвина: сб. статей. М.: Эдитус, 2017. С. 24–31.

2018

184. Махов А. Е. Жесты и их функции в позднесредневековых образах страстей: от повествования к медитации // Вестник РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 7(40). С. 35–55.
 185. Махов А. Е. Поэтологическая система Новалиса: опыт реконструк-

- ции из фрагментов // Литературоведческий журнал. 2018. № 44. С. 165–189.
186. Махов А. Е. Поэтическое произведение как музыкальный процесс: формальная эстетика Фридриха Конрада Грипенкерля и поэтология Фридриха Гельдерлина // Вестник РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 2–2 (35). С. 163–171.
187. Махов А. Е. Исторические исследования эмоций в современном западном литературоведении // Современная наука о литературе: основные тенденции и проблемы: Сб. научных трудов / Отв. ред. Цурганова Е. А. М.: РАН. ИНИОН, 2018 С. 74–103. («Теория и история литературоведения»).
188. Махов А. Е. Diabolus absconditus: эффект непредсказуемости в постсредневековой иконографии демонического тела // Демонология как семиотическая система. Материалы V международной научной конференции / Сост. и ред. О. Б. Христофорова, Д. И. Антонов. М.: РГГУ, 2018. С. 103–105.
189. Махов А. Е. Lepus in fabula. Движение зверя как метафора поэтической речи (разрозненные заметки к возможной теме) // Бестиарий движений. Тула: Аквариус, 2018. С. 167–176. («Res et verba» – 6).
190. Махов А. Е. Diabolus absconditus: непредсказуемость, неопределенность и невидимость демонического тела в иконографии и текстах Раннего Нового времени // In Umbra: Демонология как семиотическая система. М.: РГГУ, 2018. С. 9–36.
191. Махов А. Е. А. В. Михайлов и Э. Р. Курциус: два воззрения на литературный процесс из перспективы риторики // Жизнь в науке: Александр Викторович Михайлов — исследователь литературы и культуры: Коллективная монография / Отв. ред. Л. И. Сазонова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 127–144.
- 2019**
192. Махов А. Е. Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 2. С. 19–29.
193. Махов А. Е. Нарративные вариации в средневековом бестиарии // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. Т. 2. № 4. С. 31–49.
194. Махов А. Е. Бестиарная антитеза как инструмент средневековой семиотики, или Почему ушел осел // Бестиарий антитез: Сб. статей. Тула: Аквариус, 2019. С. 7–17. («Res et verba» – 7).
195. Махов А. Е. Пассионы Иоганна Себастьяна Баха: Между драмой и лирикой // Христианская гимнография: история и современность. Коллективная монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 262–306.
196. Махов А. Е. Природа и аллегория в эмблемах Иоахима Камерария // Аллегория в истории зарубежной литературы: от поздней античности до романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 257–303.
197. Махов А. Е. Средневековый гнев: две разновидности — две жестово-мимические системы // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 3. С. 39–61.

198. Махов А.Е. Книжная эмблема и традиции естественной истории // Вспомогательные исторические дисциплины в современном научном знании: Материалы XXXII Международной научной конференции. М.: ИВИ РАН; РГГУ, 2019. С. 19–21.

2020

199. Махов А.Е. «...Тянет нас вверх»: Топос в заключительных строках «Фауста» Гете // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2020. № 9–2. С. 161–168.
200. Махов А.Е. Категория правдоподобия в литературной теории французского классицизма // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 2. С. 1–33.
201. Махов А.Е. Учение о подражании природе в литературной теории французского классицизма // Литературоведческий журнал. 2020. № 3 (49). С. 45–55.
202. Махов А.Е. От национальных «*Literaturgeschichten*» к «науке о европейской литературе»: эпизод из истории немецкой филологии. Ч. 1: Рождение «*Literaturgeschichte*» и ее устройство; Ч. 2: Внелитературные инстанции литературной истории // Литературоведческий журнал. 2020. № 2 (48). С. 119–143.
203. Махов А.Е. Проблема подражания образцам в поэтологии французского классицизма // Человек: образ и сущность. 2020. № 3 (43). С. 9–26.
204. Махов А.Е. Не порицая «двусмысленно сказанное»: Многомысленное толкование как стратегия чтения // Искусство медленного чтения: История, традиция, современность: Коллективная монография. М.: Канон+, 2020. С. 73–99.
205. Махов А.Е. Операторы мысли в романтическом фрагменте // Типология дискурсов. К 75-летию Валерия Игоревича Тюпы. Сб. науч. статей. М.: РГГУ, 2020. С. 334–338.
206. Махов А.Е. Комбинаторика как игра в прятки. Фигуры убавления в бестиарном теле дьявола: иконография и тексты Раннего Нового времени // Бестиарий как *ars combinatorica*: сб. статей. Тула: Аквариус, 2020. С. 16–35. («*Res et verba*» – 8).

2021

207. Махов А.Е. Топос «*Concordia discors*» в средневековой словесности: контексты, смыслы, риторические вариации // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2021. № 1. С. 10–23.
208. Махов А.Е. Стоицизм и его метафоры в книжной эмблематике // Одиссей: Человек в истории. 2021. Т. 2021. С. 145–175.
209. Махов А.Е. Ренессансная эмблема как место встречи вещей и слов // *Ad virum illustrem*. К 70-летию Михаила Леонидовича Андреева: коллективная монография. М.: Дело, 2021. С. 569–587.
210. Махов А.Е. «*Madonna del Soccorso*», или парадокс мирного гнева // Агрессия демонов и гнев святых в средневековых текстах и изображениях / Под ред. А.Б. Герштейн. М.: ИВИ РАН, 2021. С. 23–69.
211. Махов А.Е. Бестиарий в поисках бесчеловечного: рыбы Плутарха — орел Эразма — крокодил Лафатера // Бестиарий ненависти. Тула: Аквариус, 2021. С. 21–31 («*Res et verba* – 9»).

212. Махов А. Е. Расщепленный свет: колористика средневековых описаний рая // XIII Мелетинские чтения. Что там — на том свете? Потусторонний мир в текстах культур: Материалы Международной научной конференции. РГГУ; ИВГИ; Центр типологии и семиотики фольклора. 2021. С. 27.

2022

213. Махов А. Е. Визуальные метафоры стоической морали в книжной эмблематике раннего нового времени // ЗОЛТЫЕ СОТЫ: Сб. статей в честь Евгения Владимировича Пчелова. М.; СПб: Нестор-История, 2022. С. 218–225.
214. Махов А. Е. Эмблема // Уильям Шекспир. Энциклопедия. Т. 2. М.: РГГУ, 2022. С. 398–399.
215. Махов А. Е. Расщепленный свет: колористика средневековых описаний рая / Подгот. текста О. Л. Довгий // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2022. Т. V. № 3.

СОСТАВЛЕНИЕ, НАУЧНАЯ РЕДАКТУРА

216. Апокриф: Культурологический журнал. № 1-3. М., 1992–1994.
217. Граф Дмитрий Иванович Хвостов. Сочинения / Сост. О. Л. Довгий, А. Е. Махов; Науч. ред. А. Е. Махов. М.: Intrada, 1999. 224 с.
218. Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре: Коллективная монография / Под ред. А. Е. Махова. М.: Intrada, 2016. 240 с.

665

ПЕРЕВОДЫ

219. Манн Т. Ирония и радикализм // Апокриф. Культурологический журнал. [1992], № 1. С. 67–73.
220. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Вступ. ст. и коммент. К. А. Чекалова; Послесл. А. Е. Махова М., 1996. 526 с. (2-е изд.: 2001). 523 с.: ил.
221. Клемен К. Жизнь мертвых в религиях человечества / Пер. с нем., комментарии, макет А. Е. Махов. М.: Intrada, 2002. 223 с.: ил. (Ad realiora).

РЕФЕРАТЫ (1998–2018)³

1. Махов А. Е. Новые исследования по английскому романтизму (Китс, Шелли, Блейк, Кольридж). Кокс Дж. Н. Китс, Шелли и богатство воображения / Cok J. N. Keats, Shelley and the wealth of imagination. Studies in the Romanticism. Boston 1996. № 3. P. 365–400 // 1998. № 2. С. 116–123.
2. Махов А. Е. Влок Д. Стерн, Декарт и музыка в «Тристрам Шенди». Vlok D. Sterne, Descartes and the music in «Tristram Shandy» // Studies in English Literature, 1500–1900/ L., 1998. Vol. 38. № 3. P. 517–536 // 1999. № 4. С. 134–138.

³ Все рефераты печатались в журнале «Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение». Не повторяя название журнала, за двумя косыми чертами указываем год, номер и страницы.

3. Махов А.Е. Браун Э. Данте Г. Бойда, «Старый мореход» Колриджа и тип взаимодействия инфернальных образов. Brown E. Boyd's Dante, Coleridge's Ancient Mariner, and the pattern of infernal influence // *Studies in English Literature, 1500–1900*. 1998. Vol. 38. L. № 4. P. 647–667 // 1999. № 4. С. 138–141.
4. Махов А.Е. Литературный текст и эзотерические учения (Сводный реферат) // 2000. № 1. С. 61–70.
5. Махов А.Е. Шерф К. Артистическая ирония и отчужденность души. Об эстетическом проекте раннего романтизма (Фридрих Шлегель и Каролина фон Гюндерроде). Scharf Ch. Artistische Ironie und die Fremdheit der Seele. Zur asthetische Disposition in der Fruhromantik bei Friedrich Schlegel und Karoline von Gunderrode // *Deutsche Vierteljahrsschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1988. 72 Jg., H. 3. S. 433–462 // 2000. № 1. С. 138–142.
6. Махов А.Е. Литературные фигуры вины. (Св. реферат) // 2000. № 2. С. 68–72.
7. Махов А.Е. Сассмен Э.Л. Антоний, «Наглая шлюха» (Meretrix Audax). Новаторская инвектива Цицерона в «Филиппике 2. 44–46». Sussman A. L. Antony, the «Meretrix Audax»: Cicero's novel invective in «Philippic 2. 44–46» // *Eranos: Acta philologica suecana*. Oslo. etc., 1998. Vol. 96, Fasc. 1/2. P. 114–128 // 2000. № 2. С. 73–76.
8. Махов А.Е. Новые работы о Джоне Донне (Сводный реферат) // 2000. № 2. С. 77–86.
9. Махов А.Е. Айрапетян В. «Борхес и я»: Русская интерпретация. Nauparyetyan V. «Borges and I»: A Russian interpretation // *Variaciones Borges: The J. of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*. Aarhus, 1998. № 6. P. 232–236 // 2000. № 3. С. 33–35.
10. Махов А.Е. Бараш М. Отчаяние в средневековом воображении Barasch M. Despair in the Medieval Imagination // *Sociological research*. № 4, 1999. V2. 66. № 2. С. 565–576 // 2000. № 3. С. 71–73.
11. Махов А.Е. Херли Д. Волшебники воображения: Представление об алхимиках и магах в «Новой Атлантиде», «Буре» и «Алхимике». Hurley D. Magi Imaginationis: Imagining alchemists and magicians in New Atlantis, the Tempest, and the Alchemist // [Www. luminarium.org/sevenlit/sevenessay.htm](http://www.luminarium.org/sevenlit/sevenessay.htm) // 2000. № 4. С. 137–140.
12. Махов А.Е. Борхмейер Д. «Фауст» скрытая комедия Гете. Borchmeyer D. Faust Goethes Verkappte Komodie. // *Die Großen Komodien Europas / Hrsg. Von Menne-meier F. N. Tubingen: (Mainzer-Forschungen zu Drama und Theater; Bd. 22)*. 2000. S. 199–226 // 2000. № 4. С. 151–155.
13. Махов А.Е. Дюпон Ф., Роси П. Руссо за работой на лугу. Исследование «Седьмой прогулки» из «Прогулок одинокого мечтателя» Жан-Жака Руссо. Dupont F., Raucy P. Rousseau à la Fabrique du Pré. Étude de «La Septième Promenade» des «Rêveries Du Promeneur Solitaire» de Jean-Jacques Rousseau // *L'information Littéraire*. P., 1998. № 3. P. 24–28 // 2000. № 4. С. 156–158.
14. Махов А.Е. Эвери Г. Третий отец Ахилла. Avery H. S. Achilles' third Father // *Hermes: Ztschr. fur klassische Phillologie*. 1998. Bd. 126, H. 4. P. 389–397 // 2001. № 1. С. 59–61.

15. Махов А. Е. Бартш Ш. Ars и человек: Политика искусства в «Энеиде» Вергилия. Bartsch S. Ars and Man: The Politics of art in Virgil's «Aeneid» // *Classical Philology*. Chicago, 1998. Vol. 93, № 4. P. 322–342 // 2001. № 1. С. 62–67.
16. Махов А. Е. Петер А. Второй опыт романтической типологии: Лорд Байрон в пустыне. Peter A. A second essay in romantic typology: Lord Byron in the wilderness // *Neohelicon*. ВР. 1999. Vol. 26, № 1. P. 39–54 // 2001. № 1. С. 102–107.
17. Махов А. Е. Ламберт Г. О пользе и вреде литературы для жизни: Жиль Делез и литературная клиника. Lambert G. On the uses and abuses of literature for life: Gilles Deleuze and the literary clinic // *Postmodern culture: An electronic J. of Interdisciplinary Criticism*. Baltimore, 1998. Vol. 8, № 3 // 2001. № 2. С. 43–48.
18. Махов А. Е. Юммель П. «Пре-Парриана»: Гомеровские эпитеты в зеркале плодотворной экзегетической традиции, или довод за релятивизацию одного открытия. Hummel P. Pre-Parriana. Les Épithètes Homériques au Miroir D'une Tradition Exégétique Féconde Ou Pour La Relativisation D'une Trouvaille // *Eranos*. Oslo Etc., 1998. Vol. 96, FASC. 1/2. P. 55–71 // 2001. № 2. С. 49–51.
19. Махов А. Е. Миллерк Х. Христос как «Философский камень» в стихотворении Джорджа Герберта «Эликсир». Millercl. H. Christ as the philosopher's stone in George Herbert's «The Elixir» // www.luminarium.org/sevenlit/seveness.htm//2001. № 2. С. 63–65.
20. Махов А. Е. Бекманн П. Способы поэтической субъективации. Труды по немецкой литературе XIX и XX веков. Bockmann P. Dichterische Wege der Subjektivierung. Studien zur Deutschen Literatur im 19 und 20 Jahrhundert / Hg. von der Deutschen Schillergesellschaft. Tubingen, 1999. 480 S. // 2001. № 3. С. 20–24.
21. Махов А. Е. Шейл Э. П. Тела и границы в древнеанглийском «Житии св. Марии Египетской». Scheil A. P. Bodies and Boundaries in the Old English «Life of St. Mary of Egypt» // *Neophilologus*. Groningen: Kluwer Academic Publishers, 2000. S. 137–156 // 2001. № 3. С. 39–43.
22. Махов А. Е. Никулин Д. Кривое зеркало ада: Об интерпретации слов Плутона в «Аде» Данте (VII, 1). Niculin D. The distorting mirror of hell (On the interpretation of Pluto's words in Dante's Inferno, VII, 1) // *Orbis Litterarum: Rev. of Lit. Studies*. Copenhagen, 2000. Vol. 55. № 4. P. 250–262 // 2001. № 3. С. 48–50.
23. Махов А. Е. Дипаскуале Т. М. Влечение женщины к мужчине в «Salve Deus Rex Judeorum» Эмили Ланьер. Dipasquale T. M. Woman's Desire for Man in Lanyer's «Salve Deus Rex Judeorum» // *J. Of English and Germanic Philology*. L., 2000. Vol. 99. № 3. P. 356–378 // 2001. № 3. С. 51–55.
24. Махов А. Е. Бруэр Д. Зло в средневековых комических сказках. Brewer D. Evil in Medieval Comic Tales // *Imaginaires du Mal / Ed. par Watthee-Delmotte M. et Deproost P. A. P.*, 2000. P. 69–77 // 2001. № 4. С. 139–142.
25. Махов А. Е. Мак-Ичерн К. Фигуры верности: Вера в «Короле Лире». McEachern C. Figures of Fidelity: Believing In «King Lear» // *Modern Philology*. Chicago, 2000. № 2. P. 211–230 // 2001. № 4. С. 143–146.

26. Махов А. Е. Дейли П. Блуждающий эрос: «Любовные мистики» и порочные образы воображения. Dailey P. Errant Eros: Minnemystics and the evils of imaginary // *Imaginaires du Mal* / Ed. par Watthe-Delmotte M. et Deproost P.-A. P., 2000. С. 91–101 // 2001. № 4. С. 147–150.
27. Махов А. Е. Казнайер Э. «Кристаллическая месть»: Гипертрофия зрительного образа у Новалиса и Тика. Kuzniar A. «The Crystal Revenge»: The Hypertrophy of the visual in Novalis and Tieck // *Germanic Rev.* 1999. Vol. 74, № 3. P. 214–229 // 2001. № 4. С. 155–158.
28. Махов А. Е. Этуэлл Дж. Египетские истоки первой главы «Книги Бытия». Atwell J. An Egyptian source for genesis I // *J. of theol. studies.* Oxford, 2000. Vol. 51, pt. 2. P. 441–477 // 2002. № 1. С. 78–82.
29. Махов А. Е. Лонг Ж. Остроты Юлии в «Сагуналиях» Макробия: Подрыв приличий в позднеантичном восприятии Августианского политического юмора. Long J. Julia-jokes at Macrobius's Saturnalia: Subversive decorum in late antique reception of Augustian political humor // *Intern. j. of the classical tradition.* Rutgers University; New Brunswick (Nj), 2000. Vol. 6, № 3. P. 337–356 // 2002. № 1. С. 83–86.
30. Махов А. Е. Хармлесс У. Вспоминая вспоминаящего Поимена: Отцы-пустынники и духовность памяти. Harmless W. Remembering Poemen Remembering: The desert fathers and the spirituality of memory // *Church history.* Wallingford, 2000. Vol. 69, № 3. P. 483–519 // 2002. № 1. С. 87–91.
31. Махов А. Е. Нессар К. Исследуя демоническое подсознание: «Прозерпина» Россетти. Nassaar Ch. exploring the demonic subconscious: Rossetti's «Proserpina» // *ANQ.* Wash., 1999. Vol. 12, № 2. P. 23–28 // 2002. № 1. С. 121–124.
32. Махов А. Е. Журнал «Сравнительная литература» [США] в 2000 г. (Обзор) // 2002. № 2. С. 15–24.
33. Махов А. Е. Денези Т. Анализ мотива странствования в «Эпосе о Гильгамеше». Danesi T. An examination of the journey motif in «Gilgamesh» // *Providence. Eugen (Oreg.)*, 2000. Vol. 5, № 3/4. P. 135–142 // 2002. № 2. С. 83–85.
34. Махов А. Е. Ганс Э. Краткое введение в порождающую антропологию. Gans E. A Brief introduction to generative anthropology // <http://www.anthropoetics.ucla.edu/gaintro.htm>. Последняя редакция: 01/19/2002//2002. № 3. С. 43–46.
35. Махов А. Е. Фрай Й. Образный язык Откровения Иоанна Богослова. Frey J. Die Bildersprache der Johannesapokalypse // *Zeitschrift für Theologie und Kirche.* München, 2001. Bd. 98, H. 2. S. 161–185. 2001. Bd. 98, H. 2. S. 161–185 // 2002. № 3. С. 105–108.
36. Махов А. Е. Стеггл М. «Потерянный рай» и акустика ада. Steggle M. Paradise Lost and the acoustics of Hell // *Early modern literary studies.* Sheffield Hallam University, 2001. № 7.1 / Special Issue 8 (May) // 2002. № 3. С. 126–129.
37. Махов А. Е. Ким А. Каин и Авель в свете зависти: К истории интерпретации зависти в «Книге Бытия», 4:116. Kim A. Y. Cain and Abel in the light of envy: A study in the history of the interpretation of envy in Genesis 4.1–16 // *J. for the study of the pseudepigrapha a. related lit. L.; N.Y.*, 2001. Vol. 12, № 1. С. 65–84 // 2002. № 4. С. 88–92.

38. Махов А. Е. Гарденер Э. Книга пророка Даниила, 7, 214: Альтернативный взгляд на ее мифологическую модель. Gardner A. E. Daniel 7, 2–14: Another look at its mythic pattern // *Biblica*. 2001; Vol. 82. P. 244–252. <http://www.bsw.org/> // 2002. № 4. С. 96–99.
39. Махов А. Е. Сименс Р. Дж. «Я часто впадаю в это болезненное состояние»: Биографическая и критическая интерпретация суицидального трактата Дж. Донна «Биотанатос». Siemens R. G. «I have often such a sickly inclination»: Biography and the critical interpretation of Donne's suicide tract «Biathanatos» // *Early modern literary studies*. Sheffield Hallam University, 2001. № 7 (May). <http://purl.oclc.org/emls/emlshome.htm> // 2002. № 4. С. 114–117.
40. Махов А. Е. Наджент П. Телесные извержения и прерывание литургии в средневековых историях о чудесах. Nugent P. Bodily effluvia and liturgical interruption in medieval miracle stories // *History of religion*. Chicago, 2001. Vol. 41, № 1. P. 49–70 // 2003. № 1. С. 81–84.
41. Махов А. Е. Гертнер Т. О христианской технике имитации в «Житии святого Мартина» Паулина из Петрикордии. Gärtner T. Zur christlichen Imitationstechnik in der «Vita sancti Martini» des Paulinus von Petricordia // *Vigiliae Christianae*. Leiden, 2001. Vol. 54. S. 71–85 // 2003. № 1. С. 78–80.
42. Махов А. Е. Брэкк Д. Создание монашеской демонологии: Три отца-аскета об удалении и противостоянии. Brakke D. The making of monastic demonology: Three Ascetic teachers on withdrawal and resistance // *Church History*. N. Y., 2001. Vol. 70, № 1. P. 19–49 // 2003. № 1. С. 73–77.
43. Махов А. Е. Леви Э. Метафора зрителя и зрелища. Levy E. The metaphor of spectator and spectacle // *Midwest Quarterly*. Pittsburg, 2002. Vol. 43, № 2. С. 176–188 // 2003. № 1. С. 33–35.
44. Махов А. Е. Лойер Дж. Три кельтских странствия: Брен-Дан, Льюис и Бюхнер. Lawyer J. Three Celtic voyages: Brendan, Lewis and Buechner // *Anglican Theological Review*. Toronto, 2002. Vol. 84, № 2. P. 319–343 // 2003. № 2. С. 91–95.
45. Махов А. Е. Анонимность: Специальный номер американского журнала «История новой литературы» (2002. Т. 33. № 2) // 2003. № 2. С. 14–21.
46. Махов А. Е. Хилл Т. Быстрое странствие самарянина: «Видение о Петре Пахаре», версия С, стопы XVIII–XIX. Hill Th. The swift samaritans' journey: «Piers Plowman», C, XVIII–XIX // *Anglia: Zeitschr. für Englische Philologie*. Tübingen, 2002. Bd 120, H 2. S. 184–199 // 2003. № 4. С. 87–90.
47. Махов А. Е. Шнидер М. Игра случая и провидение: Метафора игры в кости в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха. Schnyder M. Glücksspiel und Vorsehung: Die Würfelspielmetaphorik im «Parzifal» Wolframs von Eschenbach // *Zeitschr. für dt. Altertum u. dt. Literatur*. Stuttgart, 2002. Bd. 131, H. 3. S. 308–325 // 2003. № 4. С. 83–87.
48. Махов А. Е. Пойсс Т. Гораций как поэт любви. Poiss Th. Horaz als Erotiker betrachtet // *Wiener Studien*. Wien, 2001. Bd 114. S. 251–256 // 2003. № 4. С. 68–71.

49. Махов А.Е. Моррин Р. Чувство и чувственность: Женское тело в немецкой литературе буржуазной эпохи. Morrien R. Sinn und Sinnlichkeit: Der weibliche Körper in der deutschen Literatur der Bürgerzeit. Köln; Weimar; Wien; Böhlau, 2001. 389 S. // 2003. № 4. С. 109–115.
50. Махов А.Е. Кей Р. Дантовский рай и глаз Бога. Kay R. Dante's empyrean and the eye of God // Speculum. Cambridge (Mass.), 2003. Vol. 78, № 1. P. 37–65 // 2004. № 1. С. 79–81.
51. Махов А.Е. Арчибалд Э. Инцест и средневековое воображение. Archibald E. Incest and the medieval imagination. Oxford, 2001. XV, 295 p. // 2004. № 1. С. 81–86.
52. Махов А.Е. Кваст Б. «Знаки из крови»: Амбивалентность знака и литературная программа в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха. Quast B. «Diu bluotes mâl»: Ambiguisierung der Zeichen und literarische Programmatik in Wolframs von Eschenbach «Parzifal» // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. Stuttgart, 2003. Jg. 77, H. 1. S. 45–60 // 2004. № 1. С. 86–88.
53. Махов А.Е. Штекман И. Гигиена знака, герменевтика письма: Юридический подход к снам и воображению на рубеже XVIII–XIX вв. Stückman I. Hygiene der Zeichen, Hermeneutik der Schrift: Verrechtlichungstendenzen von Traum und Einbildungskraft // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. Stuttgart, 2002. Jg. 76, H. 3. S. 356–385 // 2004. № 1. С. 112–116.
54. Махов А.Е. Гайзенханслюке А. К конфликту филологии и философии в «Рождении трагедии» Фридриха Ницше и «Происхождении немецкой трагедии» Вальтера Беньямина. Geisenhanlücke A. Zum Widerstreit Von Philologie Und Philosophie Und Friedrich Nietzsches «Geburt Der Tragödie» Und Walter Benjamins «Ursprung Des Deutschen Trauerspiels» // Dt. Vierteljahrsschrift Für Literaturwiss. U. Geistesgeschichte. Stuttgart, 2003. Jg. 71, H. 1. S. 77–90 // 2004. № 2. С. 17–19.
55. Махов А.Е. Рист Т. Религия, политика, месть: Мертвец в ренессансной драме. Rist T. Religion, politics, revenge: The dead in renaissance drama // Early modern literary studies. Sheffield Hallam, 2003. Vol. 9, № 1. (<http://www.shu.ac.uk/emls/09-1/ristdead.html>) // 2004. № 2. С. 53–56.
56. Махов А.Е. Шмидт Й. Оппозиция Contemplatio и Curiositas: Неизученная мыслительная модель, ее традиция и поэтическое воплощение в сонете «К звездам» Андреаса Грифиуса. Schmidt J. Die Opposition von contemplatio und curiositas. Ein unbekanntes Denkmuster, seine Tradition und seine poetische Gestaltung durch Andreas Gryphius im Sonett «An die Sternen» // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. Stuttgart, 2003. Jg. 71, H. 1. S. 61–76 // 2004. № 2. С. 93–96.
57. Махов А.Е. Смысл и текстуальность в эпоху Средневековья // Studies in the Literary Imagination. Atlanta, 2003. Vol. 36, № 1. P. I–XII, 172 // 2004. № 3. С. 58–64.
58. Махов А.Е. Вирт У. Фантазия о новом как абдукция. Wirth U. Die Phantasie des Neuen als Abduktion // Dt. Vierteljahrsschrift

- für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2003. Jg. 77, H. 4. S. 591–618 // 2004. № 4. С. 12–16.
59. Махов А. Е. Вайднер Д. К риторике секуляризации. Weidner D. Zur Rhetorik der Säkularisierung // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. Stuttgart, 2004. Jg. 78, H. 1. S. 95–132 // 2005. № 1. С. 14–16.
60. Махов А. Е. Вик П. Иисус против Диониса? К вопросу о контексте Евангелия от Иоанна. Wick P. Jesus gegen Dionysos? Ein Beitrag zur Kontextualisierung des Johannesevangelium // Biblica. Rome, 2004. Vol. 85. S. 179–198 // 2005. № 1. С. 84–87.
61. Махов А. Е. Поло де Болье М. А. Речи призрака: Случай с привидением в Алесе, 1323 год. Polo de Beaulieu M. A. Paroles de fantôme: Le cas du revenant d'Alès (1323) // Ethnologie fr. P., 2003. № 4. P. 565–573 // 2005. № 1. С. 87–90.
62. Махов А. Е. Шмитт Ж.-К. Пересказы и изображения сновидений в эпоху Средневековья. Schmitt J.-K. Récits et images de rêves au Moyen Âge // Ethnologie fr. P., 2003. № 4. P. 553–56 // 2005. № 1. С. 91–94.
63. Махов А. Е. Бенерт К. Музыкальное распятие Йозефа Берглингера: Гармония, инаковость и театр страстей в текстах Вильгельма Ваккенродера. Benert C. Joseph Berglinger's musical crucifixion: Harmony, alterity and the theater of the passions in the writings of Wilhelm H. Wackenroder // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. Stuttgart, 2004. Jg. 78. H. 1. S. 20–54 // 2005. № 1. С. 130–133.
64. Махов А. Е. О'Брайен М. Влияние Платона в романе Апулея «Метаморфозы». O'Brien M. Apuleius' debt to Plato in the Metamorphoses. Lewiston; N.Y., etc., 2003. 139 p. (Studies in classic, 21) // 2005. № 2. С. 62–64.
65. Махов А. Е. Филипповски К. Тело оформленное и неоформленное: О «душе» литературных фигур Средневековья. Philipowski K. Der geförmte und der ungeformte Körper. Zur «Seele» literarischer Figuren im Mittelalter // Ztschr. für dt. Philologie. B., 2004. Bd 123, H. 1. S. 67–86 // 2005. № 2. С. 72–77.
66. Махов А. Е. Казнайер А. Высший язык: Новалис о сопричастности человека с животными. Kuzniar A. A higher language: Novalis on communion with animals // German quart. Cherry Hill (NJ), 2003. Vol. 76, № 4. P. 426–443 // 2005. № 2. С. 115–119.
67. Махов А. Е. Хаферланд Х. Средневековье как предмет когнитивной антропологии: К вопросу об историческом значении партиципации и метонимии. Haferland H. Das Mittelalter als Gegenstand der kognitiven Anthropologie: Eine Skizze zur historischen Bedeutung von Partizipation und Metonymie // Beitr. ge zur Geschichte der dt. Sprache u. Lit. Tübingen, 2004. Bd. 12, H. 1. S. 36–64 // 2005. № 3. С. 78–81.
68. Махов А. Е. Барри Дж. «Отелло» Шекспира и «Метаморфозы» Овидия. Barry J. Shakespeare's «Otello» and Ovid's «Metamorphoses» // Explicator. Wash., 2004. Vol. 63, № 1. P. 9–11 // 2005. № 3. С. 81–83.

69. Махов А.Е. Кепплер С. Молитва на пороге Нового времени: К вопросу о ее литературном потенциале и культурном контексте. *Keppler S. Gebet an der Schwelle der Neuzeit: Fallstudie zu seinem Literaturpotential und seinem kulturellen Zusammenhängen // Zeitschr. für dt. Philologie. Köln, 2004. Bd. 123, H. 3. S. 365–380 // 2005. № 3. С. 83–85.*
70. Махов А.Е. Дайнс И. Заяц и его alter ego в Средние века. *Dines I. The hare and its alter ego in the Middle Ages // Reinardus. Amsterdam; Philadelphia, 2004. Vol. 17, № 1. P. 73–84 // 2005. № 4. С. 93–95.*
71. Махов А.Е. Ирмшер М.В. Амбивалентность скуки в 1850-е годы: И.Э. Эрдман и «Скука как Каинова печать образования». *Irmscher M.W. On the ambivalence of boredom in the 1850s: J.E. Erdmann and «Langeweile» as «Kainszeichen der Bildung» // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2004. Jg. 78, H. 4. S. 572–608 // 2005. № 4. С. 120–124.*
72. Махов А.Е. Кирш К. Два ослепления в «Ослеплении»: Канетти, Платон и Софокл. *Kirsch K. Zwei Blendungen in der «Blendung»: Canetti, Platon und Sophokles // Ztschr. für dt. Philologie. B., 2004. Bd 123, H. 4. S. 549–573 // 2005. № 4. С. 174–176.*
73. Махов А.Е. Коллинз Д. Мастер игры: Состязание и исполнение в древнегреческой поэзии. *Collins D. Master of the game: Competition and performance in Greek poetry. Cambridge (MA), 2005. 267 p. // 2006. № 1. С. 78–81.*
74. Махов А.Е. Кантциос И. Тирания и пир Анакреонта. *Kantzios I. Tyranny and the symposion of Anacreon // Classical J. Minneapolis (Mn.), 2005. Vol. 100, № 3. P. 227–245 // 2006. № 1. С. 81–83.*
75. Махов А.Е. Рупрехт К. В ожидании Меналка: Путь забвения в девятой эклоге Вергилия. *Rupprecht K. Warten auf Menalcas: Der Weg des Vergessens in Vergils neunter Ekloge // Antike und Abendland. B.; New York, 2004. Bd 50. S. 36–61 // 2006. № 1. С. 84–86.*
76. Махов А.Е. Шмидт В.Г. Словесность и музыкализация: Прологомены к теории (поздне)романтического синтеза искусств на примере песни Шумана на стихи Эйхендорфа «Лунная ночь». *Schmidt W.G. Schriftlichkeit und Musikalisierung. Prolegomena zu einer Theorie (spat)romantischer Medienkombination am Beispiel von Schumanns Eichendorff-Lied «Mondnacht» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. Stuttgart, 2005. Bd. 79, H. 2. S. 286–306 // 2006. № 1. С. 70–73.*
77. Махов А.Е. Перович С. Le cadavre exquis: Первоначала трагической драмы в «Баязете» Расина. *Perovic S. Le cadavre exquis: The origins of tragic drama in Racine's «Bajazet» // New literary history. Baltimore, 2005. Vol. 36, № 3. P. 439–475 // 2006. № 2. С. 100–103.*
78. Махов А.Е. Ремсби Т. Стремление к неизменности: Надгробные надписи Овидия. *Ramsby T. Striving for permanence: Ovid's funerary inscriptions // Classical j. Minneapolis, 2005. Vol. 100, № 4. P. 365–391 // 2006. № 3. С. 83–86.*
79. Махов А.Е. Кролл Н. Власть и конфликт в средневековых ритуалах и пьесах: Новое изобретение драмы. *Kroll N. Power and conflict in*

- medieval ritual and plays: The reinvention of drama // *Studies in philology*. Chapel Hill, 2005. Vol. 102, № 4. P. 452–483 // 2006. № 3. С. 89–92.
80. Махов А. Е. Бло У. Фон. Двойник в средневековой литературе? Фантазии о двойничестве в «Энгельхарте» Конрада Вюрцбургского и в «Ольвире и Артусе». Bloh U. von. Doppelganger in der Literatur des Mittelalters? Doppelungsphantasien im «Engelhart» Konrads von Würzburg und im «Olwier und Artus» // *Zeitschr. für dt. Philologie*. В., 2005. Bd 124, Н. 3. S. 341–359. В., 2005. BD 124, Н. 3. S. 341–359 // 2006. № 3. С. 92–95.
81. Махов А.Е. Шнелль Р. Отвратительное и психология эмоций: Медиевистические размышления о восприятии безобразного. Schnell R. Ekel und Emotionsforschung: Mediavistische Überlegungen zur «Aisthetik» des Häßlichen // *Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2005. Jg 79, Н. 3. S. 359–432 // 2006. № 3. С. 96–102.
82. Махов А. Е. Штрессле Т. De arte salis: О моделировании вещественной поэтологии в римской риторике. Strässle Th. De arte salis: Von der Modellierung einer stofflicher Poetologie in der römische Rhetorik // *Antike und Abendland*. Berlin; New York, 2005. Bd. LI. S.97–119 // 2006. № 4. С. 87–91.
83. Махов А.Е. Шарма М. Металепсис и монструозность: Границы нарративной структуры в «Беовульфе». Sharma M. Metalepsis and monstrosity: The boundaries of narrative structure in «Beowulf» // *Studies in philology*. Chapel Hill, 2005. Bd. 102, № 3. S. 247–279 // 2006. № 4. С. 91–94.
84. Махов А. Е. Липтон С. «Нежный наклон его головы»: Тексты о созерцании распятия в эпоху Высокого Средневековья. Lipton S. «The sweet lean of his head»: Writing about looking at the crucifix in the High Middle age // *Speculum*. Cambridge (Mass.), 2005. Vol. 80, № 4. P. 1172–1208 // 2006. № 4. С. 100–102.
85. Махов А.Е. Болин Т. Соперничество и смирение: Жирар и Кохелет об отношениях между Богом и человеком. Bolin Th. Rivalry and resignation: Girard and Qoheleth on the divine-human relationship // *Biblica*. Rome, 2004. Vol. 85. P. 245–259 // 2007. № 1. С. 77–79.
86. Махов А.Е. Лейдль К. Автор и произведение: Роль метафор в формировании литературных категорий. Leidl Ch. Autor und Werk: Metaphern in der Konstitution literarischer Kategorien // *Dictynna: Revue de poétique latine*. Lille, 2005. № 2. Mode of access: <http://halmapipel.recherche.univ-lille3.fr/Dictynna/Articles/2Articlespdf/Leidl.pdf> // 2007. № 1. С. 80–84.
87. Махов А.Е. Андерегг Й. Мефистофель и Библия. Anderegg J. Mephisto und die Bibel // *Goethe und die Bibel / Hsg. von J. Anderegg und E. A. Kunz*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2005. (Arbeiten zur Geschichte und Wirkung der Bibel; Bd. 6) // 2007. № 1. С. 101–103.
88. Махов А. Е. Де Вет Т. Пэрри в Париже: Структурализм, историческая лингвистика и устная теория. De Vet Th. Parry in Paris: Structuralism, historical linguistics, and the oral theory // *Classical antiquity*. Berkeley, 2005. Vol. 24, № 2. P. 257–284 // 2007. № 2. С. 23–27.

89. Махов А.Е. Холланд Дж. Поэт как ремесленник: «Инструмент» Новалиса и создание романтизма. Holland J. The poet as artisan: Novalis' Werkzeug and the making of romanticism // MLN. Baltimore, 2006. Vol. 121, № 3. P. 617–630 // 2007. № 2. С. 37–40.
90. Махов А.Е. Леппер М. Типология, психология стиля, художественная воля: К изобретению «барокко» (1900–1933). Lepper M. Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen: Zur Erfindung des «Barock» (1900–1933) // Arcadia. Berlin, 2006. Vol. 41, № 1. S. 14–28 // 2007. № 2. С. 42–46.
91. Махов А.Е. Фрике Х. Интермедиаальная сфера «Музыка — речь»: Формальные заимствования из музыки как упорядочивающие чужеродные структуры в литературе (на примере темы с вариациями и fugи). Fricke H. Intermedialität Musik und Sprache: Über Formentlehnungen aus der Musik als ordnende Fremd-Strukturen in Literatur am Beispiel «Thema und Variationen» und «Fuge» // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Stuttgart, 2006. Jg. 36, Heft 141. S. 7–26 // 2007. № 3. С. 90–95.
92. Махов А.Е. Каррутерс М. Сладость. Carruthers M. Sweetness // Speculum. Cambridge (Mass.), 2006. Vol. 81, October. P. 999–1013 // 2007. № 3. С. 101–105.
93. Махов А.Е. Фортман П. «...И он запел свою песню»: Выступление певца в эпосе. Fortmann P. «...Und sanc ir siniu liet»: Der Auftritt des Sängers in der Epik // Zeitschrift für deutsche Philologie. Köln, 2006. Bd 125, Heft 3. S. 342–367 // 2007. № 3. С. 106–108.
94. Махов А.Е. Аллен У. Божественная справедливость и космический порядок в ранней греческой эпике. Allan W. Divine justice and cosmic order in early greek epic // J. of Hellenic studies. London, 2006. Vol. 126. P. 1–35 // 2008. № 1. С. 72–75.
95. Махов А.Е. Уортли Дж. Как отцы-пустынники «медитировали». Wortley J. How the desert fathers «meditated» // Greek, Roman, and Byzantine Studies. Chicago, 2006. Vol. 46. P. 315–328 // 2008. № 1. С. 76–79.
96. Махов А.Е. Классен А. Ритуалы скорби как осмысление и этическая трансформация собственного бытия в агональном пространстве рыцарского и постгероического мира. Classen A. Rituale des Trauerns als Sinnstiftung und ethische Transformation des eigenen Daseins im agonalen Raum der höfischen und postheroischen Welt // Zschr. für Literaturwissenschaft und Linguistik. Stuttgart, 2006. Jg. 36, Heft 144. S. 30–54 // 2008. № 1. С. 80–82.
97. Махов А.Е. Шмидт Г. «Язык, камо грядеши?»: Амбивалентность гуманистической теории языка и «История Ричарда II» Томаса Мора. Schmidt G. «Lingua, quo vadis?»: Die Ambivalenzen humanistischer Sprachtheorie und Thomas Mores «History of Richard III» // Anglia. Zschr. für englische Philologie. Augsburg, 2006. Bd. 124, Heft 2. S. 244–275 // 2008. № 1. С. 83–87.
98. Махов А.Е. Христианская демонология и народная мифология. Christian demonology and popular mythology / Ed. by G. Klaniczay, E. Pócs. Budapest; N.Y.: Central Europ. univ. press, 2006. VIII, 284 p. // 2008. № 2. С. 66–71.

99. Махов А. Е. Эрнст У. Сцена с каплями крови из «Парцифалья» Вольфрама фон Эшенбаха: Опыт магиологического толкования. Ernst U. Wolframs Blutstropfenszene: Versuch einer magiologischen Deutung // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. B.; N.Y., 2006. Bd. 128, H. 3. S. 431–466 // 2008. № 2. С. 80–83.
100. Махов А. Е. Шнидер М. Письменность и соращение: О «Колесике» Иоганна Фрайбергского. Schnyder M. Schriftlichkeit und Verführung: Zu Johannes von Freiberg «Das Rädlein» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2006. Jg. 80, H. 4. S. 517–531 // 2008. № 2. С. 84–86.
101. Махов А. Е. Вейднер Д. Снова о герменевтике и критике. Weidner D. Noch einmal: Hermeneutik und Kritik // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2007. Jg. 81, Heft 1. S. 21–46 // 2008. № 3. С. 33–37.
102. Махов А. Е. Классен А. Мотив жертвенной дружбы от античности и Средневековья до Нового времени. Classen A. Das Motiv des aufopfernden Freundes von der Antike über das Mittelalter bis zur Neuzeit // Fabula. Berlin, 2006. Vol. 47, № 1/2. P. 17–32 // 2008. № 3. С. 60–63.
103. Махов А. Е. Холсинджер Б. Парабола о «Гимне» Кедмона: Литургическая инновация и литературная традиция. Holsinger B. The parable of Caedmon's «Hymn»: Liturgical invention and literary tradition // J. of English and Germanic philology. Champaign, 2007. Vol. 106, № 2. P. 149–175 // 2008. № 3. С. 93–96.
104. Махов А. Е. Коуплэнд Р. История риторики и longue durée: Цицероновский миф и его судьба в эпоху Средневековья. Copeland R. The history of rhetoric and the longue durée: Ciceronian myth and its Medieval afterlives // J. of English and Germanic philology. Champaign, 2007. Vol. 106, № 2. P. 176–202 // 2008. № 3. С. 97–100.
105. Махов А. Е. Тесиолас Ж. «Небо и земля в крохотном пространстве»: Эмбриональное существование Христа в средневековой литературе и мышлении. Tasioulas J. «Heaven and earth in little space»: The foetal existence of Christ in Medieval literature and thought // Medium Aevum. Oxford, 2007. Vol. 76, № 1. P. 24–48 // 2008. № 3. С. 101–103.
106. Махов А. Е. Фогг-Шпира Г. Secundum verum fingere: Подражание реальности, воображение и функциональность: Эпистемологические размышления по поводу эллинистически-римской литературной теории. Vogt-Spira G. Secundum verum fingere: Wirklichkeitsnachahmung, Imagination und Fiktionalität: Epistemologische Überlegungen zur hellenistisch-römischen Literaturkonzeption // Antike und Abendland. Berlin, 2007. Bd. 53. S. 21–38 // 2008. № 4. С. 32–36.
107. Махов А. Е. Хьюот С. Перелицовываая Бозция: Проза и поэзия в «Книге Надежды» Алена Шартье. Huot S. Re-fashioning Boetius: Prose and poetry in Chartier's «Livre de l'Espérance» // Medium aevum. Oxford, 2007. Vol. 76, № 2. P. 268–284 // 2008. № 4. С. 80–83.

108. Махов А.Е. Бариль А. От чревоугодия к воздержанию: К вопросу о грехе Персеваля в «Повести о Граале». Baril A. De l'intempérance alimentaire à l'abstinence: Contribution à l'étude du péché de Perceval dans le «Conte du Graal» // *Cahiers de civilisation médiévale*. P., 2007. Vol. 50. P. 313–334 // 2008. № 4. С. 84–86.
109. Махов А.Е. Гертц Я.К. Ной и пророки: Восприятие и переосмысление древневосточного мифа. Gertz J. Ch. Noah und die Propheten: Rezeption und Reformulierung eines altorientalischen Mythos // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2007. Jg. 81, H. 4. S. 503–522 // 2009. № 1. С. 78–81.
110. Махов А.Е. Клинк Э. Дружеский круг Сапфо. Klinck A. Sappho's company of friends // *Hermes*. Stuttgart, 2008. Jg. 136, H. 1. S. 15–29 // 2009. № 1. С. 82–85.
111. Махов А.Е. Деконинк Р. *Ars symbolica* и *ars meditandi*: Символическое мышление в духовной культуре иезуитов. Dekoninck R. *Ars symbolica et ars meditandi*: La pensée symbolique dans la spiritualité jésuite // *Littérature*. P., 2007. № 145. P. 105–118 // 2009. № 1. С. 100–103.
112. Махов А.Е. Рандю А.-К. Крик или молчание: Траур богов и героев в литературе Месопотамии. Rendu A.-C. Cri ou silence: Deuil des dieux et des héros dans la littérature mésopotamienne // *Revue de l'histoire des religions*. P., 2008. Vol. 225, № 2. P. 199–221 // 2009. № 2. С. 89–92.
113. Махов А.Е. Хауг В. От «Тристана» к «Титурелю» Вольфрама, или рождение романа из крушения абсолюта. Haug W. Von «Tristan» zu Wolfram «Titurel», oder die Geburt des Romans aus dem Scheitern am Absoluten // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2008. Jg. 82, H. 2. S. 193–204 // 2009. № 2. С. 93–96.
114. Махов А.Е. Крагль Ф. «Усложненный Божий суд»: Практические соображения по поводу средневековой «культуры присутствия». Kragl F. Das «verstrickte» Gottesurteil: Praktische Überlegungen zur mittelalterlichen «Präsenzkultur» // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Köln, 2008. Bd 127, H. 1. S. 15–33 // 2009. № 2. С. 97–100.
115. Махов А.Е. Роген К.-Ф. Когда божественный Ахилл начал думать: Гнев, отчаяние и жалость в «Илиаде». Roguin C.-F. Quand le divin Achille se met à penser: Colère, désespoir et pitié dans l'Iliade // *Revue de l'histoire des religions*. P.: Presses universitaires de France, 2008. Vol. 225, № 2. P. 223–241 // 2009. № 3. С. 90–92.
116. Махов А.Е. Блоймер Х. «Тристан» Готфрида и парадокс литературных родов. Bleumer H. Gottfrieds «Tristan» und die generische Paradoxie // *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008. Bd 130, № 1. S. 22–61 // 2009. № 3. С. 93–96.
117. Махов А.Е. Ниснер М. Чудесное в «Conjointure»: Поэтологический смысл экскурса о Феймургане в «Эреке» Гартмана фон Ауэ. Niesner M. Das Wunderbare in der «conjointure». Zur poetologischen Aussage des Feimurgan Exkurses in Hartmanns «Erec» // *Zeitschrift*

- für deutsche Altertum und deutsche Literatur. Stuttgart: Hirzel Verlag, 2008. Bd 137, H. 2. S. 137–157 // 2009. № 3. С. 97–100.
118. Махов А.Е. Штермер-Кайза У. Фундаментальные структуры средневекового повествования: Пространство и время в куртуазном романе. Störmer-Caysa U. Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen: Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin: Walter de Gruyter, 2007. 287 S. // 2009. № 3. С. 101–106.
 119. Махов А.Е. Бернауэр М. «Готика» и «готический роман». Bernauer M. «Gothik» und «Gotik Novel» // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Stuttgart, 2008. Jg. 38, H. 151. S. 64–80 // 2009. № 4. С. 26–30.
 120. Махов А.Е. Шаустен М. О падении в область красок: Хромофилия в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха. Schausten M. Vom Fall in die Farbe: Chromophilie in Wolframs von Eschenbach «Parzival» // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Tübingen, 2008. Bd. 130, H. 3. S. 36–64 // 2009. № 4. С. 70–74.
 121. Махов А.Е. Манувальд Г. Учение о судьбе Сенеки и «Реальность» на сцене: Фигура Сенеки в трагедии «Октавия» и в «Коронации Поппеи» Монтеверди. Manuwald G. Senecas Schicksalslehre und die «Realität» auf die Bühne: Die Seneca-Figur in der «Octavia» und in Monteverdis «L'incoronazione di Poppea» // Antike und Abendland. В.; N.Y., 2008. Bd. 54. S. 129–140 // 2009. № 4. С. 77–81.
 122. Махов А.Е. Николаи В. «Фауст» Гете и платоновская концепция эроса. Nicolai W. Göthes «Faust» und die platonische Eroskonzeption // Antike und Abendland. В.; N.Y., 2008. Bd. 54. S. 43–63 // 2009. № 4. С. 84–86.
 123. Махов А.Е. Шрамм М. «Исповедь» Августина и (не)возможность автобиографии. Schramm M. Augustinus' «Confessiones» und die (Un-)Möglichkeit der Autobiographie // Antike und Abendland. Berlin: Walther de Gruyter, 2008. Bd 54. S. 173–192 // 2010. № 1. С. 84–86.
 124. Махов А.Е. Багби Дж. Зрение и звук в «Святом Эркенвальде». Bugbee J. Sight and sound in St Erkenwald: On theodicy and the senses // Medium aevum. Oxford, 2008. Vol. 77, № 2. P. 202–221: О теодиице и органах чувств // 2010. № 1. С. 87–89.
 125. Махов А.Е. Друкс Р. Об анатомическом приеме изображения тела в барочных «словесных картинах»: (на примере деконструированной возлюбленной). Druh R. Über das anatomische Verfahren der Körperdarstellung in barocken «Sprachgemälden»: Am Beispiel der dekonstruierten Geliebten // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2009. Jg. 83, H. 1. S. 88–102 // 2010. № 1. С. 96–98.
 126. Махов А.Е. Штауфер И. Соблазняющее тело-письмо? Любовь, отвращение и смерть у Кристиана Фридриха Гунольда. Stauffer I. Verführende SchriftKörper? Liebe, Ekel und Tod bei Christian Friedrich Hunold // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2009. Jg. 83, H. 1. S. 128–144 // 2010. № 1. С. 99–102.
 127. Махов А.Е. Джонсон Т. Лирика, история и воображение: Гораций как историограф (Ода 2.1). Johnson T. Lyric, history and imagination:

- Horace as historiographer (C. 2.1) // *The classical journal*. Northfield, 2009. Vol. 104, № 4. P. 311–320 // 2010. № 2. С. 77–79.
128. Махов А.Е. Топфер Р. Имплицитная перформативность: О медиальном статусе Донауэшингерской страстной мистерии. Toepfer R. Implizite Performativität: Zum medialen Status des Donaueschinger Passionsspiels // *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. Tübingen, 2009. Bd 131, H. 1. S. 106–132 // 2010. № 2. С. 87–91.
129. Махов А.Е. Вандхоф Х. «Герб любви»: Геральдические знаки тел и тела знаков в средневековой литературе. Wandhoff H. Das Wappen der Liebe: Heraldische Körperzeichen und Zeichenkörper in mittelalterlicher Literatur // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2009. Jg. 83, H. 1. S. 70–87 // 2010. № 2. С. 91–94.
130. Махов А.Е. Гай-Брей С. «Pulchrum spargitur hic chaos»: Метакомментарий Крэшо. Guy-Bray ST. «Pulchrum spargitur hic chaos»: Crashaw's metacommentary // *Journal for early modern cultural studies*. Bloomington, 2009. Vol. 9, № 1. P. 147–158 // 2010. № 2. С. 99–101.
131. Махов А.Е. Лейк Дж. Истина, правдоподобие и достоинства повествования на пороге второго тысячелетия. Lake J. Truth, plausibility, and the virtues of narrative at the millennium // *Journal of medieval history*. Amsterdam: Elsevier ltd., 2009. Vol. 35. P. 221–238 // 2010. № 3. С. 44–49.
132. Махов А.Е. Аден Дж. Элегическая puella как девственница-мученица. Uden J. The elegiac puella as virgin martyr // *Transactions of the American philological association*. Baltimore: The Johns Hopkins univ. press, 2009. Vol. 139, № 1. P. 207–222 // 2010. № 3. С. 96–100.
133. Махов А.Е. Кнапп Ф.П. Средневековая теория любви в свете социологии религии Макса Вебера. Knapp F.P. Die mittelalterliche Minnetheorie im Lichte der Religionssoziologie Max Webers // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2009. Jg. 83, H. 3. S. 361–374 // 2010. № 3. С. 100–105.
134. Махов А.Е. Кепплер-Тасаки С. Удвоенная Люцинда: Скрытая война между Гете и Фридрихом Шлегелем. Keppler-Tasaki S. Die doppelte Lucinde: Verdeckte Kriegsführung zwischen Göthe und Friedrich Schlegel // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2009. Jg. 83, H. 3. S. 375–395 // 2010. № 3. С. 152–156.
135. Махов А.Е. Уильямс Дж. Самосотворение критика: Интервью со Стивеном Гринблаттом. Williams J. Critical self-fashioning: An interview with Steven J. Greenblatt // *Minnesota review*. Pittsburg, 2009. № 71/72. P. 47–51. Mode of access: http://www.theminnesotareview.org/journal/ns7172/interview_greenblatt.shtm // 2010. № 4. С. 17–21.
136. Махов А.Е. Бирвиш М. Речь — музыка — визуальный образ: Типы знаков и следствия их различия. Bierwisch M. Sprache — Musik — Bild: Zeichentypen und ihre Konsequenzen // *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Stuttgart, 2009. Jg. 39, Heft 155. S. 8–32 // 2010. № 4. С. 72–76.

137. Махов А. Е. Лейхер У. «Она была совершенно порочной»: Крими-хильда как *exemplum* в проповеди XIII в.: Образ — топос — проблема. Layher W. «She was completely wicked»: Kriemhild as *exemplum* in a 13th-century sermon: Image — topos — problem // *Zeitschrift für deutsche Altertum und deutsche Literatur*. Stuttgart, 2009. Bd 138, Heft 3. S. 344–360 // 2010. № 4. С. 99–104.
138. Махов А. Е. Джонсон К. Неудобоваримая поэтика Ричарда Крэшо. Johnson K. Richard Crashaw's indigestible poetics // *Modern philology*. Chicago, 2009. Vol. 107, № 1. P. 32–51 // 2010. № 4. С. 114–117.
139. Махов А. Е. Шульц Дж. А. Перформанс и перформативность в Миннезанге. Schultz J. A. Performance and performativity in Minnesang // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin, 2009. Bd. 128, H. 3. S. 373–396 // 2011. № 1. С. 108–113.
140. Махов А. Е. Бекер А. Тело, Личность, Сотворение: Тело и личностная идентичность в авантюрах возвращения из текстов Тристановской традиции. Becker A. Körper, Selbst, Schöpfung: Körper und Identität in den Rückkehrabenteuern der «Tristan»-Tradition // *Beträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur*. Tübingen, 2009. Bd. 131, № 2. S. 277–307 // 2011. № 1. С. 113–118.
141. Махов А. Е. Канин А. Контроль за лицом и «умение владеть собой» в романах Афры Бен. Kunin A. Facial composure and management in Behn's novels // *Modern philology*. Chicago, 2009. Vol. 107, № 1. P. 72–95 // 2011. № 1. С. 118–122.
142. Махов А. Е. Вестеркамп Д. Eleos или Misericordia? Поэтика сострадания Лессинга и критика трагедии в патристике. Westerkamp D. Eleos oder Misericordia? Lessings Poetik des Mitleids und die patristische Tragödienkritik // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2009. Jg. 83, H. 4. S. 521–556 // 2011. № 1. С. 123–127.
143. Махов А. Е. Радке-Ульман Г. О забытой форме наглядности в греческой поэзии. Radke-Uhlmann G. Über eine vergessene Form der Anschaulichkeit in der griechischen Dichtung // *Antike und Abendland*. Berlin; N.Y., 2009. Bd 55. S. 1–22 // 2011. № 2. С. 110–114.
144. Махов А. Е. Аурнхаммер А. Грешник – глупец – герой: Коррекция мифа об Одиссее у Генриха фон Фельдеке, Себастьяна Бранта и Мартина Опица. Aurnhammer A. Sünder – Narr – Held: Korrekturen des Odysseus-Mythos bei Heinrich von Veldeke, Sebastian Brant und Martin Opitz // *Antike und Abendland*. Berlin; N.Y., 2009. Bd. 55. S. 130–151 // 2011. № 2. С. 115–119.
145. Махов А. Е. Хаферланд Х., Шульц А. Метонимическое повествование. Haferland H., Schulz A. Metonymische Erzählen // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2010. Jg. 84, H. 1. S. 3–43 // 2011. № 2. С. 119–124.
146. Махов А. Е. Твелманн М. Литературная оскулология в трактовке Адальберта Штифтера: «Поцелуй Зентце». Twellmann M. Literarische Osculologie nach Adalbert Stifter: «Der Kuss von Sentze» // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin, 2009. Bd 128, H. 4. S. 531–544 // 2011. № 2. С. 157–160.

147. Махов А.Е. Смысл античной трагедии: Статьи в журнале «New Literary History» (сводный реферат) // 2011. № 3. С. 70–72.
148. Махов А.Е. Зебер С. «Титурель» Вольфрама фон Эшенбаха и миф о любви. Seeber S. Wolframs «Titurel» und der Mythos der Minne // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Tübingen, 2010. Bd 132, H. 1. S. 43–61 // 2011. № 3. С. 87–91.
149. Махов А.Е. Плотке З. Эмблематика до эмблематики? Раннее книгопечатание как область экспериментов по взаимодействию текста и зрительного образа. Plotke S. Emblemantik vor der Emblemantik? Der frühe Buchdruck als Experimentierfeld der Text-Bild-Beziehungen // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2010. Bd. 129, H. 1. S. 127–544 // 2011. № 3. С. 91–95.
150. Махов А.Е. Паури С. Переиначивая гармонию мира: Творческая поэтика Джона Донна в контексте средневековой традиции. Powrie S. Transposing world harmony: Donne's creation poetics in the context of a medieval tradition // Studies in philology. Chapel Hill, 2010. Vol. 107, № 2. S. 212–235 // 2011. № 3. С. 96–100.
151. Махов А.Е. Майз Б. Ментальное вместилище и крест Христа: Откровение и сообщество во «Сне о кресте». Mize B. The mental container and the Cross of Christ: Revelation and community in «The dream of the Rood» // Studies in philology. Chapel Hill, 2010. Bd. 107, № 2. S. 131–178 // 2011. № 4. С. 86–90.
152. Махов А.Е. Лайне Т.В. Мученичество как политика: Религиозная инсценировка политического события в трагедии Андреаса Грифиуса «Катерина Грузинская». Leine T.W. Das Martyrium als Politikum: Religiöse Inszenierung eines politischen Geschehens in Andreas Gryphius' «Catharina von Georgien» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2010. 84 Jg., H. 2. S. 160–175 // 2011. № 4. С. 90–94.
153. Махов А.Е. Мак Кон Ми Т. Эмоции Оссиана. Mac Con Mí T. Die Emotionen Ossians // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2010. 84 Jg., H. 3. S. 292–314 // 2011. № 4. С. 94–99.
154. Махов А.Е. Бекер Р. За что Наполеон критиковал роман Гете «Вертер»? Загадка и ее возможное решение. Becker R. Das Rätsel um Napoleons Kritik an Goethes «Werther»: Skizze einer möglichen Lösung // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2010. 84 Jg., H. 2. S. 176–185 // 2011. № 4. С. 119–123.
155. Махов А.Е. Измерения многозначности / Бауэр М., Кнапе И., Кох П., Винклер С. Dimensionen der Ambiguität / Bauer M., Knappe J., Koch P., Winkler S. // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Stuttgart, 2010. Jg. 40, Heft 158. S. 7–75 // 2012. № 1. С. 7–13.
156. Махов А.Е. Брандес П. Колыбель, или смертный одр литературы? Постель как место рождения поэзии у Гете, Гейне, Пруста. Brandes P. Wiege oder Totenbett der Literatur? Das Bett als Geburtsort der Dichtung bei Goethe, Heine, Proust // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2010. Bd. 129, H. 4. S. 489–513 // 2012. № 1. С. 49–54.

157. Махов А. Е. Кесслер Х. Зеркало. Kessler H. *Speculum* // *Speculum*. Cambridge (Mass.), 2011. Vol. 86, № 1. P. 1–41 // 2012. № 1. С. 67–71.
158. Махов А. Е. Арде М.-П. Диалектика субъекта и героическая мужественность: сюжет о Геркулесе на распутье и гендерный вопрос. Harder M.-P. *Dialectique du sujet et virilité héroïque: La fable d'Hercule à la croisée des chemins et la question du genre* // *Revue de littérature comparée*. P.: Klincksieck, 2010. Vol. 84, № 2. P. 145–163 // 2012. № 1. С. 84–90.
159. Махов А. Е. Кноблех К. Неоэволюционистская культурная критика: Очерк. Knobloch Cl. *Neoevolutionistische Kulturkritik — eine Skizze* // *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Stuttgart, 2011. Jg. 41, H. 161. S. 13–39 // 2012. № 2. С. 23–29.
160. Махов А. Е. Шнелль Р. Curialitas и dissimulatio в Средние века: О взаимозависимости между критикой двора и идеалом придворного. Schnell R. *Curialitas und dissimulatio im Mittelalter: Zur Interdependenz von Hofkritik und Hofideal* // *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Stuttgart, 2011. Jg. 41, Heft 161. S. 77–138 // 2012. № 2. С. 63–69.
161. Махов А. Е. Якобссон А. Вампиры и стражники: К классификации средневековых исландских призраков. Jakobsson Á. *Vampires and watchmen: Categorizing the mediaeval Icelandic undead* // *Journal of English and Germanic philology*. Champaign (Illinois), 2011. Vol. 110, № 3. P. 281–300 // 2012. № 2. С. 86–91.
162. Махов А. Е. Катани С. Безумие имеет метод: «Инобытие разума» в рассказе Э. Т. А. Гофмана «Обет». Catani S. *Der Wahnsinn hat Methode: Das «Andere der Vernunft» in E. T. A. Hoffmanns Erzählung «Das Gelübte»* // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. B., 2010. Bd. 129, Heft 1. S. 173–183 // 2012. № 2. С. 128–133.
163. Махов А. Е. Д'Авашо Р. Молчание и церемониал: Барочная эстетика в «Перкине Уорбеке» и «Меланхолии влюбленного». D'avascio R. *Silenzio e cerimonia: Estetica barocca tra «Perkin Warbeck» e «The Lover's Melancholy» di John Ford* // *Rivista di letteratura moderne e comparate*. Pisa, 2011. Vol. 64, № 1. P. 1–24 // 2012. № 3. С. 39–44.
164. Махов А. Е. Коларова В. Феномен интерхудожественного. Kolarova V. *Le phénomène interartistique* // *Semiotica*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. H. 180. S. 19–45 // 2012. № 3. С. 56–61.
165. Махов А. Е. Грилло Л. Покидая Троию и Креусу: Размышления о бегстве Энея. Grillo L. *Leaving Troy and Creusa: Reflections on Aeneas' flight* // *The classical journal*. Minneapolis, 2010. Bd. 106, № 1. S. 43–68 // 2012. № 3. С. 72–77.
166. Махов А. Е. Хофман Ф. Смерть семьи и толерантность: «Натан Мудрый» Лессинга и «Ифигения в Тавриде» Гете как программные произведения гетевской эпохи. Hoffmann V. *Tod der Familie und Toleranz. Lessings «Nathan der Weise» (1779, 1783) und Goethes «Iphigenie auf Tauris» (1787) als Programmstücke der Goethezeit* // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Konstanz, 2011. Jg. 85, H. 3. S. 367–379 // 2012. № 3. С. 88–93.

167. Махов А.Е. Шнелль Р. Психоанализ, исторические исследования эмоций, литературоведение: трудные отношения. Размышления медиевиста. Schnell R. Psychoanalyse, Historische Emotionsforschung, Literaturwissenschaft: ein schwieriges Verhältnis. Überlegungen eines Mediävisten // Zeitschrift für deutsche Philologie. B., 2011. Bd. 130, H. 3. S. 388–417 // 2012. № 4. С. 34–39.
168. Махов А.Е. Нивергелт М. Парадигма, интертекст или остаточная аллегория? Гийом де Дегильвилль и поэт Гавейна. Nievergelt M. Paradigm, intertext, or residual allegory: Guillaume de Deguileville and the Gawain-poet // Medium aevum. Oxford, 2011. Vol. 80, № 1. P. 18–40 // 2012. № 4. С. 91–96.
169. Махов А.Е. Шрок Ч. Неоплатоническая теодицея в «Легенде о Филомеле» Чосера. Schrock Ch. Neoplatonic Theodicy in Chaucer's «Legend of Philomela» // Studies in Philology. Chapel Hill, 2011. Vol. 108, № 1. P. 27–43 // 2012. № 4. С. 96–101.
170. Махов А.Е. Ласкариду О. Искусство говорить и писать. Эссе Клейста «О постепенном формировании мыслей в ходе речи». Laskaridou O. Die Kunst zu reden und schreiben. Kleists Essay «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Konstanz, 2011. Jg. 85, H. 4. S. 524–550 // 2012. № 4. С. 146–151.
171. Махов А.Е. Росситер У. Чосер и Петрарка. Rossiter W. Chaucer and Petrarch. Cambridge: D. S. Brewer, 2010. 235 p. (Chaucer studies; 41) // 2013. № 1. С. 94–99.
172. Махов А.Е. Райх Б. Герои и их образы: О нарративных приемах создания образа в героическом эпосе, на примере «Зигенота» и «Песни об Эке». Reich B. Helden und ihre Bilder. Zum narrativen Bildgebungsverfahren in der Heldenepik am Beispiel von Sigenot und Eckenlied // Zeitschrift für deutsche Altertum und deutsche Literatur. Stuttgart, 2012. Bd. 141, H. 1. S. 61–90 // 2013. № 1. С. 100–104.
173. Махов А.Е. Шнелль Р. Юриспруденция и поэзия: Функции и фикции. Наблюдения над куртуазной литературой Средневековья. Schnell R. Recht und Dichtung: Funktionen und Fiktionen. Beobachtungen zur höfischen Literatur des Mittelalters // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Stuttgart, 2011. Bd. 41, H. 163. S. 18–41 // 2013. № 1. С. 104–109.
174. Махов А.Е. Байер Г. Художественная проза эпохи ранней современности и место поэтики. Bayer G. Early modern prose fiction and the place of poetics // Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie. Tübingen, 2011. Bd. 129, Heft 3–4. S. 362–377 // 2013. № 2. С. 68–73.
175. Махов А.Е. Паппалардо Ф. Теории литературных жанров. Pappalardo F. Theorie dei generi letterari. Bari: Edizioni B. A. Graphis, 2009. 193 p. // 2013. № 2. С. 73–81.
176. Махов А.Е. Нил Дж.Д. Вордсворт, Милтон и проблема жанра. Kneale J.D. Wordsworth, Milton, and a question of genre // Modern philology. Chicago, 2011. Vol. 109, № 2. P. 197–220 // 2013. № 2. С. 81–85.
177. Махов А.Е. Бройер Х. Платоническая любовь в сонете 116 Шекспира. Breuer H. Platonische Liebe in Shakespeares Sonett 116

- // *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie*. Tübingen, 2011. Bd 129, Heft 3–4. S. 378–397 // 2013. № 2. С. 108–112.
178. Махов А. Е. Лемке А. «Medea Fiam»: Порождение аффекта между риторикой и эстетикой в пьесе Лессинга «Мисс Сара Сампсон». Lemke A. «Medea fiam» — Affekterzeugung zwischen Rhetorik und Ästhetik in Lessings «Miss Sara Sampson» // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Konstanz, 2012. Jg. 86, Heft 2. S. 206–223 // 2013. № 2. С. 126–129.
179. Махов А. Е. Райхлин С. Последовательно или одновременно? Временная структура сприймого повествования в немецкой «Песни о Роланде». Reichlin S. Nach- oder Nebeneinander? Die Zeitlichkeit des seriellen Erzählens im «Rolandslied» // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Konstanz, 2012. Jg. 86, H. 2. S. 167–205. 2012. JG. 86, H. 2. S. 167–205 // 2013. № 3. С. 116–121.
180. Махов А. Е. Лейхер У. Акустический контроль: звук, гендер и «Öffentlichkeit» при средневековом дворе. Layher W. Acoustic control: Sound, gender and Öffentlichkeit at the medieval court // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Konstanz, 2012. Jg. 86, H. 3. S. 331–364 // 2013. № 3. С. 121–126.
181. Махов А. Е. Моретти К. Геро и Леандр: Разработка мифа. Пересекающиеся версии Марло, Чапмена и Нэша. Moretti C. Ero e Leandro: Elaborazione del mito. Le riscritture intrecciate di Marlowe, Chapman e Nashe // *Rivista di letterature moderne e comparate*. Pisa, 2012. Vol. 65, № 2. P. 117–134 // 2013. № 3. С. 131–136.
182. Махов А. Е. Дуббельс Э. О динамике слухов у Генриха фон Клейста. Dubbels E. Zur Dynamik von Gerüchten bei Heinrich von Kleist // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin, 2012. Bd. 131, № 2. S. 191–210 // 2013. № 3. С. 140–144.
183. Махов А. Е. Книпп Р. Нарративы вещей. Литературное моделирование отношения «Человек — вещь». Knipp R. Narrative der Dinge. Literarische Modellierungen von Mensch-Ding-Beziehungen // *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Stuttgart, 2012. Jg. 42, Heft 168. S. 46–61 // 2013. № 4. С. 18–22.
184. Махов А. Е. Хусс Б., Мельтреттер Ф., Регн Г. Теория / Теории лирики в итальянском Ренессансе. Huss B., Mehlretter F., Regn G. Lyriktheorie(N) Der Italienischen Renaissance. Berlin; Boston: Walter De Gruyter, 2012. 290 S.
185. Махов А. Е. Крагль Ф. Куртуазные злодеи? Антагонисты как продуктивная системная погрешность в средневековом романе. Kragl F. Höfische Bösewichte? Antagonisten als produktive Systemfehler im mittelalterlichen Roman // *Zeitschrift für deutsche Altertum und deutsche Literatur*. Stuttgart, 2012. Bd. 141. S. 37–60 // 2013. № 4. С. 107–112.
186. Махов А. Е. Филлингер Р. «Линии мысли»: Теория и поэзия у Новалиса. Villinger R. Gedankenstriche. Theorie und Poesie bei Novalis // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und*

- Geistesgeschichte. Konstanz, 2012. Jg. 86, H. 4. S. 547–577 // 2013. № 4. С. 122–125.
187. Махов А. Е. Бис М. «Гете травинки»: К «изображению» естественно-научного исследования на рубеже XVIII–XIX вв. Bies M. Der Goethe des Grashalms. Zur «Darstellung» der Naturforschung um 1800 // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2012. Band 131, Heft 4. S. 513–535 // 2014. № 1. С. 67–71.
188. Махов А. Е. Каррутерс М. Интенция, чувственное восприятие и память в средневековой эстетике. Carruthers M. Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale // Cahiers de civilisation médiévale. P., 2012. Vol. 55. P. 367–378 // 2014. № 1. С. 84–89.
189. Махов А. Е. Мор Р. Когнитивная поэтика и средневековая литература: О возможности исследования процесса чтения и формирования на основе когнитивных схем идентичности читателя в эпоху Средневековья. Mohr R. Cognitive Poetics and mittelalterliche Literatur: Chancen einer Untersuchung mittelalterlicher Leseprozesse und schemabezogener Identitätsbildung // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Stuttgart, 2012. Band 141. S. 419–433 // 2014. № 1. С. 89–94.
190. Махов А. Е. Шмидт В. Г. Гармоничность и несоизмеримость как взаимодополняющие начала барочного системного мышления: К интегральной эстетике трактата Харсдерфера «Разговорные игры дам» (1644–1649). Schmidt W.G. Harmonikalität und Inkommensurabilität als Komplemente barocken Systemdenkens: Zur Integralästhetik von Harsdörffers «Frauenzimmer Gesprächspielen», (1644–1649) // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Konstanz, 2012. Jg. 86, Heft 4. S. 483–531 // 2014. № 2. С. 33–37.
191. Махов А. Е. Шорт У. М. Меркурий посредине: Разнообразие значений латинского выражения «(medius) sermo». Short W.M. Mercury in the middle: The many meaning of «(medius) sermo» in Latin // The classical journal. Minneapolis, 2012/2013. Vol. 108, № 2. P. 189–217 // 2014. № 2. С. 45–51.
192. Махов А. Е. Шиянг Ю. У. Аллегория раннего Средневековья и логика найденных предметов. Chihyung Yu W. Early medieval allegory and the logic of found objects // Studies in philology. Chapel Hill, 2012. Vol. 109, № 5. P. 519–551 // 2014. № 2. С. 79–82.
193. Махов А. Е. Виттлер К. Одиночество: Литературное чувство в XVIII в. Wittler K. Einsamkeit: Ein literarisches Gefühl im 18 Jahrhundert // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Konstanz, 2013. Jg. 87, Heft 2. S. 186–216 // 2014. № 2. С. 92–97.
194. Махов А. Е. Путенгон Ж. М. Слово «стиль» и его образная сфера в XVI в. Poutingon G. M. Le mot «style» et son imaginaire au XVIe siècle // Poétique. Paris: Le Seuil, 2013. № 174. P. 155–172 // 2014. № 4. С. 53–58.
195. Махов А. Е. Кирхгоф М. Ревность в сердце: О композиции и смысле «Любовной пары из Готы». Kirchoff M. Eifersucht im Herzen. Zu Aufbau und Inhalt des «Gothaer Liebespaars» // Zeitschrift für

- deutsche Altertum und deutsche Literatur. Stuttgart, 2013. Bd. 142. S. 329–343 // 2014. № 4. С. 114–118.
196. Махов А. Е. Харст И. «Кто умер, тот оправдан»: О языке трагедии у Грифиуса. Harst J. «Wer gestorben ist, der ist gerechtfertigt»: Zur Trauerspielsprache bei Gryphius // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2013. Bd. 132, H. 2. S. 161–182 // 2014. № 4. С. 120–125.
197. Махов А. Е. Полашег А. У парадного входа в рай: Херувимская поэтика Клейста. Polaschegg A. Von der Vordertür des Paradieses: Kleists cherubinische Poetik // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Konstanz, 2013. Jg. 87, Heft 4. S. 465–502 // 2014. № 4. С. 170–174.
198. Махов А. Е. Мандоки К. Зооэстетика: Естественный шаг вслед за Дарвином. Mandoki K. Zoo-aesthetics: A natural step after Darwin // Semiotica. Berlin: De Gruyter Mouton, 2014. Vol. 198. P. 61–91 // 2015. № 1. С. 20–25.
199. Махов А. Е. Филиповски К. Автодиегетическое повествование в средневерхненемецкой литературе, или почему средневековые повествователи должны были петь, чтобы иметь возможность рассказать о себе. Philipowski K. Autodiegetisches Erzählen in mittelhochdeutscher Literatur oder: Warum mittelalterliche Erzähler singen müssen, um von sich erzählen zu können // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2013. Bd. 132, H. 3. S. 321–351 // 2015. № 1. С. 54–58.
200. Махов А. Е. Деррих К. Конфигурация пути в легенде о Христофоре. Dörrich C. Konfigurationen des Weges in der Christophorus-Legende // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2013. Bd. 132. S. 353–382 // 2015. № 1. С. 88–92.
201. Махов А. Е. Столл А. Аллегорическая совесть у Спенсера // Stoll A. Spenser's allegorical conscience // Modern philology. Chicago, 2013. Vol. 111, № 2. P. 181–204 // 2015. № 1. С. 92–98.
202. Махов А. Е. Нихаус М. Анекдот говорящий и безмолвный. Niehaus M. Die sprechende und die stumme Anekdote // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2014. Bd. 132, H. 2. S. 183–20 // 2015. № 2. С. 54–59.
203. Махов А. Е. Леманн И. «Ему казалось, как будто...». К теории и истории «Переживаемого сравнения». Lehmann J. «Es war ihm, als ob...» Zu Theorie und Geschichte des «erlebten Vergleichs» // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2014. Bd. 132, H. 4. S. 481–498 // 2015. № 2. С. 59–64.
204. Махов А. Е. Анималистика в рукописях и книгах из собрания Австрийской Национальной библиотеки (Сводный реферат). Biblos. Wien, 2013. Bd. 62, H. 2: Papierzoo. Tiere in der Bibliothek. S. 1–144 // 2015. № 2. С. 76–81.
205. Махов А. Е. Коупленд Р. «Пафос» и «Пастырство»: «Риторика» Аристотеля в средневековой Англии. Copeland R. «Pathos» and pastoralism: Aristotle's «Rhetoric» in medieval England // Speculum. Cambridge (Mass.), 2014. Vol. 89, № 1. P. 96–127 // 2015. № 2. С. 94–99.

206. Махов А.Е. Гулд Р. «Поэтика» от Афин до Аль-Андалуса: Ибн-Рушд и его критерии сравнения. Gould R. The «Poetics» from Athens to Al-Andalus: Ibn Rushd's grounds for comparison // *Modern philology*. Chicago, 2014. Vol. 112, № 1. P. 1–24 // 2015. № 3. С. 32–37.
207. Махов А.Е. Герменевтика: История толкования текста в западной культуре от античности до современности. Hermeneutik: Die Geschichte der abendländischen Textauslegung von der Antike bis zur Gegenwart / Hrsg. von M. Böhl, W. Reinhard und P. Walter. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2013. 612 S. // 2015. № 3. С. 41–51.
208. Махов А.Е. Борса П. Сонет Чино да Пистойи «Хотя вонзает жестокое копьё...» и топос «умирать смеясь». Borsa P. Il sonetto di Cino da Pistoia «Avegna che crudel lancia 'ntraversi» e il topos del «morir ridendo» // *Giornale storico della letteratura italiana*. Torino, 2013. Vol. 190, fasc. 631. P. 400–412 // 2015. № 3. С. 94–97.
209. Махов А.Е. Паттерсон С. Средневековая традиция и монстры Раннего нового времени. Patterson S. Reading the medieval in early modern monster culture // *Studies in philology*. Chapel Hill, 2014. Vol. 111, № 2. P. 282–311 // 2015. № 3. С. 97–102.
210. Махов А.Е. Ли К. Смысл понятия «romance»: переосмысляя повествовательную словесность Раннего Нового времени. Lee Ch. S. The meanings of romance: Rethinking early modern fiction // *Modern philology*. Chicago, 2014. Vol. 112, № 2. P. 287–311 // 2015. № 4. С. 47–53.
211. Махов А.Е. Мадер Г. Изображая/постигая скупца: Этика, эстетика и контрэстетика в сатире Горация 1.1. Mader G. Figuring (out) the «Avarus»: Ethics, aesthetics and counteraesthetics in Horace, Satire 1.1 // *The classical journal*. Monmouth, 2014. Vol. 109, № 4. P. 419–438 // 2015. № 4. С. 57–61.
212. Махов А.Е. Метис Х. Раннесредневековые толкования «Песни песней» и материнский язык клерикальной власти. Matis H. Early-medieval exegesis of the Song of Songs and the maternal language of clerical authority // *Speculum*. Cambridge (Mass.), 2014. Vol. 89, № 2. P. 358–381 // 2015. № 4. С. 62–66.
213. Махов А.Е. Цумбуш К. «Понесло ущерб и восстановлено»: Логика компенсации и романная форма в «Годах странствия Вильгельма Мейстера». Zumbusch C. «Beschädigt und wiederhergestellt». Kompensationslogik und Romanform in «Wilhelm Meisters Wanderjahren» // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2014. Jg. 88, H. 1. S. 3–21 // 2015. № 4. С. 126–131.
214. Махов А.Е. Тернер Дж. Филология: Забытые истоки современных гуманитарных наук. Turner J. Philology: The forgotten origins of the modern humanities. Princeton; Oxford: Princeton univ. press, 2014. 550 p. // 2016. № 1. С. 7–19.
215. Махов А.Е. Вильке Т. Вчувствование как метафора. Wilke T. Einfühlung als Metapher // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2014. Jg. 88, H. 3. S. 321–344 // 2016. № 1. С. 57–62.

216. Махов А. Е. Ройвекамп З. «Пусть он все же обратит сердце и разум к благородному пению и благородному слову»: Размышления о соотношении любви, искусства и языковой рефлексии в средне-верхненемецком любовном и авантюрном романе. Reuvekamp S. «Sô kère doch herz und vernunst / ûf edele doene und edeliu wort»: Überlegungen zum Verhältnis von Liebes-, Kunst- und Sprachreflexion im mittelhochdeutschen Liebes- und Abenteuerroman // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2014. Bd. 133, № 1. S. 49–65 // 2016. № 1. С. 86–88.
217. Махов А. Е. Лоуренс Б. Остроумие Марло: Власть, язык и литературность в «Тамерлане» и «Докторе Фаусте». Lowrance B. Marlowe's wit: power, language, and the literary in Tamburlaine and Doctor Faustus // Modern philology. Chicago, 2014. Vol. 111, № 4. P. 711–733 // 2016. № 1. С. 89–92.
218. Махов А. Е. Руководство по компаративистике: Теории, исследовательские области, научная практика. Handbuch Komparatistik: Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis / Hrsg. von Zymmer R., Hölter A. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2013. 405 S. // 2016. № 2. С. 7–20.
219. Махов А. Е. Вадоски Э. Спенсер, Тассо и этика аллегории. Wadoski A. Spenser, Tasso and the ethics of allegory // Modern philology. Chicago, 2014. Vol. 111, № 3. P. 365–383 // 2016. № 2. С. 91–94.
220. Махов А. Е. Бэдко Т. Т. «Словно множество нулей, лишенных «Я»: Насилие над самим собой в произведениях Томаса Нэша. Badcoe T. Th. «As many Ciphers without an I»: Self-reflexive violence in the work of Thomas Nashe // Modern philology. Chicago, 2014. Vol. 111, № 3. P. 384–407 // 2016. № 2. С. 95–96.
221. Махов А. Е. Виллер С. Проблема теоретического осмысления сравнений (в науке и литературе). Willer S. The problem of theorizing comparisons (in science and literature) // Neohelicon. Budapest, 2014. Vol. 41. P. 371–380 // Социальные и гуманитарные науки. Отеч. и заруб. литература. Сер. 7: Литературоведение. 2016. № 3. С. 19–24.
222. Махов А. Е. Вилланд М. Герменевтическая близость и «Sensus auctoris et primorum lectorum» как принцип интерпретации. Willand M. Hermeneutische Nähe und der Interpretationsgrundsatz des «sensus auctoris et primorum lectorum» // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2015. Bd 134, H. 2. S. 161–190 // Социальные и гуманитарные науки. Отеч. и заруб. литература. Сер. 7: Литературоведение. 2016. № 3. С. 48–52.
223. Махов А. Е. Вуд Л. Об оборотнях и порочных женщинах: Переосмысляя мизогинию «Мелиона». Wood L. Of werewolves and wicked women: «Melion»'s misogyny reconsidered // Medium Ævum. Oxford, 2015. Vol. 84, № 1. P. 60–88 // 2016. № 3. С. 75–77.
224. Махов А. Е. Эмоциональный опыт средневекового человека как тема древнеанглийской литературы. (Реферативный обзор) // 2016. № 3. С. 78–89.
225. Махов А. Е. Скиннер К. Судебный Шекспир. Skinner Q. Forensic Shakespeare. Oxford: Oxford univ. press, 2014. 356 p. // 2016. № 4.

- С. 79–87.
226. Махов А.Е. Деконинк Р. Между вымыслом и реальностью: Образ-тело в ранненововой теории символа. Dekoninck R. Between fiction and reality: The image body in the Early Modern theory of the symbol//The anthropomorphic lens: Anthropomorphism, microcosmism and analogy in Early Modern thought and visual arts/Ed. by Rothstein B., Weemans M., Melion W. Leiden; Boston: Brill, 2014. P. 323–337 // 2016. № 4. С. 88–92.
227. Махов А.Е. Арендсдорф П. Гомер о богах и человеческой добродетели. У основ классической цивилизации. Ahrensdorf P. Homer on the gods and human virtue. Creating the foundations of classical civilization. N.Y.: Cambridge univ. press, 2014. 271 p. // 2017. № 1. С. 7–15.
228. Махов А.Е. Шперхазе К. Против мышления? О практике филологии. Spoerhase C. Gegen Denken? Über die Praxis der Philologie // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2015. Jg. 89, H. 4. S. 637–646 // 2017. № 1. С. 20–23.
229. Махов А.Е. Мартус С., Томалла Э., Циммер Д. Нормальность кризиса. Наблюдения к истории немецкого литературоведения из перспективы сносок. Martus S., Thomalla E., Zimmer D. Die Normalität der Krise. Beobachtungen zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft aus Fußnotenperspektive // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2015. Jg 89, H. 4. S. 510–520 // 2017. № 1. С. 59–62.
230. Махов А.Е. О'Рурк Д. Любовники при оружии: Эмпедокловы любовь и вражда у Лукреция и элегических поэтов. O'rouke D. Lovers in arms: Empedoclean love and strife in Lucretius and the elegists // Dictynna: Revue de poésie latine [Electronic journal]. Lille, 2014. № 11. Mode of access: <http://dictynna.revues.org/1080> // 2017. № 1. С. 84–86.
231. Махов А.Е. Ру М. «Sis memor, oro, mei»: Интертекстуальная композиция ложного прощания в «Аргонавтике» Валерия Флакка. Roux M. «Sis memor, oro, mei»: la composition intertextuelle d'un faux discours d'adieu (Valerius Flaccus, «Argonautiques», VII, 472–489) // Dictynna: Revue de poésie latine [Electronic journal]. Lille, 2015. № 12. Mode of access: <http://dictynna.revues.org/1201> // 2017. № 1. С. 87–90.
232. Махов А.Е. Анагносту-Лаутидес Е. Прецедент патологической любви в греческой антологии и в Елизаветинской поэзии. Anagnostou-Laoutides E. An instance of pathological love in the Greek anthology and Elizabethan poetry // Greek, Roman, and Byzantine studies. Durham: Duke univ., 2015. Vol. 55, № 3. P. 558–582 // 2017. № 1. С. 99–102.
233. Махов А.Е. Маслов Б. Метапрагматика, Toposforschung, марксистская стилистика: Три расширения исторической поэтики Веселовского. Maslov B. Metapragmatics, Toposforschung, marxist stylistics: Three extensions of Veselovsky's historical poetics // Persistent forms: Explorations in historical poetics / Ed. by Klinger I., Maslov B. N.Y.:

- Fordham univ. press, 2015. P. 128–162 // 2017. № 2. С. 39–44.
234. Махов А.Е. Макгилл С. Авсоний ночью. McGill S. Ausonius at night // *American journal of philology*. Baltimore, 2014. Vol. 135, № 1. P. 123–148 // 2017. № 2. С. 104–108.
235. Махов А.Е. Зебер Ш. Средневековый юмор? «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха и идея комического в средневерхненемецких стихотворных романах. Seeber S. Medieval humour? Wolfram's «Parzival» and the concept of the comic in Middle High German romances // *Modern language review*. Cambridge, 2014. Vol. 109, Part 2. P. 417–430 // 2017. № 2. С. 122–126.
236. Махов А.Е. Клавитгер А. Первый донине не учтенный «Баланс немецких поэтов», (1772). Klawitger A. Eine bislang übersehene, erste «Balanz der deutschen Dichter» // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2016. Jg. 90, H. 2. S. 211–228 // 2017. № 2. С. 135–139.
237. Махов А.Е. Штекман И. Форма теория, метод. Формальная эстетика XIX века. Stöckmann I. Form, Theorie, Methode. Die formale Ästhetik des 19 Jahrhunderts // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2016. Jg. 90, H. 1. S. 57–108 // 2017. № 3. С. 19–25.
238. Махов А.Е. Раш Р. «Все в общем и ничего в особенном»: Общее и особенное в «Откровении любви» Юлианы из Нориджа. Rush R. «Alle in generale and nothing in speciale»: General and special in Julian of Norwich's «Revelation of love» // *The journal of English and Germanic philology*. Champaign, 2016. Vol. 115, № 1. P. 79–94 // 2017. № 3. С. 68–71.
239. Махов А.Е. Бичи Т. Поглощение, очищение, поэзия, божественность: Поэтика инкарнации и индоевропейская традиция. Beechy T. Consumption, purgation, poetry, divinity: Incarnational poetics and the Indo-European tradition // *Modern philology*. Chicago, 2016. Vol. 114, № 2. P. 149–169 // 2017. № 3. С. 72–76.
240. Махов А.Е. Баллард П. Бритва Свифта. Bullard P. Swift's razor // *Modern philology*. Chicago, 2016. Vol. 113, № 3. P. 353–372 // 2017. № 3. С. 87–91.
241. Махов А.Е. Современное западное литературоведение об истории эмоций. (Аналитический обзор) // 2017. № 4. С. 7–25.
242. Махов А.Е. Макгиллен П. Остроумие, ученость и эпистемическая значимость черновых заметок: «Sudelbücher» Лихтенберга как интеллектуальные инструменты. McGillen P. Wit, bookishness, and the epistemic impact of note-taking: Lichtenberg's «Sudelbücher» as intellectual tools // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2016. Jg. 90, H. 4. S. 501–528 // 2017. № 4. С. 38–43.
243. Махов А.Е. Мирке Г., Шанце К. В тени дерева. О семантизации тени в куртуазном романе. Mierke G., Schanze Ch. Im Schatten des Baumes: Zur Semantisierung des Schattens im höfischen Roman // *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Stuttgart, 2015.

- Jg. 45, H. 180. S. 12–44 // 2017. № 4. С. 115–118.
244. Махов А.Е. Боймель М. *Inseparabile nexu conjunctim*. Порядок мироздания в «Земном услаждении Богом» Б.Г. Брокеса. Bäumel M. *Inseparabile nexu conjunctim. Ordnung der Welt in Brockes' «Irdischem Vergnügen in Gott»* // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart, 2016. Jg. 90, H. 3. S. 339–376 // 2017. № 4. С. 128–132.
245. Махов А.Е. Зиг К. «Ясно как день!»: Очевидность и право в трагедии Шиллера «Мария Стюарт». Sieg Ch. «Klar wie der Tag!» Evidenz und Recht in Friedrich Schillers «Maria Stuart» // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin, 2016. Bd. 135, H. 4. S. 481–505 // 2017. № 4. С. 152–155.
246. Махов А.Е. Фенг Д. Природа, Остроумие и изобретение: контексты «Опыта о критике» А. Поупа. Feng D. *Nature, Wit, And Invention: Contextualizing an «Essay On Criticism»* // *Journal of narrative and language studies*. Trabzon, 2017. Vol. 5, № 8. P. 26–37 // 2018. № 1. С. 26–37.
247. Махов А.Е. Буш К. Масса / Лессинг. Редакторская паратекстуальность у Фридриха Шлегеля. Busch Ch. *Masse / Lessing. Editoriale Paratextualität bei Fridrich Schlegel* // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin, 2016. Bd. 135, H. 2. S. 161–187 // 2018. № 1. С. 35–40.
248. Махов А.Е. Филиппи Д. Акустика потустороннего мира: проекции райского и inferнального звуковых пейзажей в городах Раннего Нового времени. Filippi D. *Sonic afterworld. Mapping the soundscape of Heaven and Hell in early modern cities* // *Cultural histories of noise, sound and listening in Europe, 1300–1918* / Ed. by Biddle I., Gibson K. L.; N.Y.: Routledge, 2017. P. 186–204 // 2018. № 1. С. 77–81.
249. Махов А.Е. Маттер С. «Litterae autem sunt indices rerum». Об игре с буквами в тексте и на изображении. Matter S. *Litterae autem sunt indices rerum. Vom Spielerischen Umgang mit Buchstaben in Text und Bild* // *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*. Freiburg im Breisgau: Herder&Co, 2016. Bd. 57. S. 7–36 // 2018. № 1. С. 86–90.
250. Махов А.Е. Ойши К. Генеалогия научного возвышенного: ледники, горы и чередующиеся модусы репрезентации. Oishi K. *The Genealogy of the scientific sublime: glaciers, mountains and the alternating modes of representation* // *British Romanticism in European perspective: into the Eurozone* / Ed. by Clark S., Connolly T. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. P. 26–44 // № 2. С. 29–33.
251. Махов А.Е. Средневековая демонология в современных филологических и междисциплинарных исследованиях (Обзор) // 2018. № 2. С. 70–78.
252. Махов А.Е. Майер-Калькус Р. Гете как чтец, учитель речи и теоретик публичного чтения. Meyer-Kalkus R. *Goethe als Vorleser, Sprecherzieher und Theoretiker der Vortragskunst* // *Deutsche*

- vierteljahrsschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2016. Jg. 90, H. 4. S. 529–565 // 2018. № 2. С. 138–142.
253. Махов А.Е. Сив Риххардсдоттир. Средневековая эмоциональность: «Чувствующий» субъект в средневековой литературе. Sif Rikhardsdottir. Medieval emotionality: The «feeling» subject in Medieval Literature // Comparative Literature. Eugene, 2017. Vol. 69, № 1. P. 74–90 // 2018. № 3. С. 108–112.
254. Махов А.Е. Монография А.Н. Веселовского о В.А. Жуковском в современных интерпретациях. (Обзор) // 2018. № 3. С. 30–38.
255. Махов А.Е. «Пристальное чтение» перед лицом «Больших данных»: Проблема метода в современном англоязычном литературоведении. (Обзор) // 2018. № 3. С. 12–17.
256. Махов А.Е. Зверь как знак: Современное литературоведение о бестиарной семиотике // 2018. № 4. С. 62–69.
257. Махов А.Е. Санстерр Ж.-М. Говорящие образы у католиков (от Средневековья до Нового времени) и протестантская полемика (XVI–XVII вв.). Sansterre J.-M. Les images parlantes des catholiques, du Moyen Age aux Temps modernes, et la polémique protestante (XVIe – XVIIe siècles) // Faire parler et faire taire les statues: De l' invention de l'écriture à l'usage de l'explosif / Études réunies par D'Annoville C.M. Rivière Y. Rome: Ecole Francaise de Rome, 2016. P. 59–77 // 2018. № 4. С. 70–74.
258. Махов А.Е. Аудано С. Полусерьезное утешение Овидия («Письма с Понта», IV, 11). Audano S. La «Consolatio» semiseria di Ovidio (Pont. IV, 11) // Sileno: Rivista semestrale di studi classici e cristiani. Lugano, 2016. № 2. P. 21–37 // 2018. № 4. С. 100–102.
259. Махов А.Е. Джонс К.Т. Реликвии и страх перед выставлением напоказ в «Повести о сердце» Конрада Вюрцбургского. Jones C.T. Relics and the anxiety of exposure in Konrad von Wurzburg's «Herzmaere» // Journal of English and Germanic Philology. Champaign, 2017. Vol. 116, № 3 P. 286–309 // 2018. № 4. С. 103–107.
260. Махов А.Е. Рэми П. Загадка красоты: Эстетическая категория «wraetlic» в древнеанглийской поэзии. Ramey P. The riddle of beauty: The aesthetics of «wraetlic» in old English verse // Modern Philology. Chicago, 2017. Vol. 114, № 3. P. 457–481 // 2018. № 4. С. 108–112.

691

Список публикаций А. Е. Махова (1984–2022)

ССЫЛКИ НА ВИДЕО ВЫСТУПЛЕНИЙ А. Е. МАХОВА

Средневековый демонологический бестиарий. ACADEMIA. Канал «Культура».

Лекция 1. Эфир от 19.11.14
<https://www.youtube.com/watch?v=l6hUQRAZIOE>

Лекция 2 Эфир от 20.11.14
<https://www.youtube.com/watch?v=0bvR-3zL3h8>

Аналогия как инструмент литературных теорий.

Международная научная конференция «История литературы в системе современных гуманитарных дисциплин», филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 3 апреля 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=kLIXTO5y6VE>

«Змея скакала». Иконографический фон визуального мотива.

Круглый стол «Пир у графа Д. И. Хвостова», 23 мая 2015, РГГУ

https://www.youtube.com/watch?v=vrR4eMS_z3g

Чувства любви: три средневековые схемы.

Конференция «Пять чувств: Люди и звери (Res et Verba – 5)», 25 сентября 2015, РГГУ

<https://www.youtube.com/watch?v=LzppE2-0JFM&list=PLZbtRvMJ7nTbIKhLo21EPKsEf1M8vuWMG&index=5>

Как устроен мир средневекового bestiaria.

Академия «Арзамас», 1 декабря 2015

<https://arzamas.academy/mag/195-beast>

Lepus in fabula. Движение зверя как метафора поэтического сказывания.

692

Конференция «Бестиарий движений (Res et Verba – 6)», 23 сентября 2016, РГГУ

<https://www.youtube.com/watch?v=fdNyeLnvUto&list=PLZbtRvMJ7nTYpI3eRGOD52p3IMnX8xqC&index=5>

Поэтология Новалиса как «фрагментарная система»: революция или эволюция?

Пленарный доклад на 15-м съезде Российского Союза германистов и Международного симпозиума «Революция и эволюция в немецкоязычной литературе», СПбГУ, 1 декабря 2017 (фрагмент)

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=IEjvJvSng68&feature=share>

Эмблематика и средневековая семиотика.

Выступление в НИУ ВШЭ СПб, 1 декабря 2017 (фрагмент)

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=G5hpJyglA2o&feature=share>

Почему «ушел» осел, или Бестиарная антитеза как инструмент средневековой семиотики.

Конференция «Бестиарий антитез (Res et Verba – 7)», 18 января 2018, РГГУ

<https://www.youtube.com/watch?v=Aroj3jJ8JQ&list=PLZbtRvMJ7nTZv-hP-DWX2JvgdbwDbbDMM&index=3>

О «фигурах мысли» в романтическом фрагменте.

Круглый стол серии «Фрагментарность (со)знания»

ИМЛИ РАН, Библиотека им. Ф. М. Достоевского, 26 января 2018

<http://imli.ru/2018/2621-kruglyj-stol-serii-fragmentarnost-so-znaniya/>

Diabolus absconditus: непредсказуемость, неопределенность и невидимость демонического тела в иконографии и текстах Раннего Но-

вого времени.

<https://www.youtube.com/watch?v=Jsmc8Nh1by4>
29 октября 2018

«Madonna del soccorso», или парадокс мирного гнева: жестика vs мимика.

Круглый стол «Агрессия демонов и гнев святых: жесты и орудия противостояния», ИВИ РАН, 7 ноября 2018.
https://www.youtube.com/watch?v=2M_ZoFfZi-M

Комбинаторика как игра в прятки: неполнота и неопределенность звериного тела в демонологии Раннего Нового времени.

Конференция «Бестиарий как ars combinatorica (Res et Verba – 8)», 18 января 2019, РГГУ
<https://www.youtube.com/watch?v=m-QuUIWGP7Y>

Бестиарий в поисках бесчеловечности: рыбы Плутарха — орел Эразма — крокодил Лафатера.

Конференция «Бестиарий ненависти (Res et Verba – 9), 19 января 2020, РГГУ
<https://www.youtube.com/watch?v=x8FSxhYqYOQ&list=PLZbtRvMJ7nTZ6wB7HzTWA5VKjy7yCPr&index=6>

693

«Тянет вверх...»: топос и его трансформации.

Мелетинские чтения, РГГУ, 20 октября 2020
<https://www.youtube.com/watch?v=xo8qG5eDL5I>

Деформированное тело. Визуальные коды в книжной эмблеме Раннего Нового времени.

Лекция в «Кентавре», РГГУ, 21 апреля 2021
<https://www.youtube.com/watch?v=r8-zoCuGQgE>

Стоицизм и его метафоры в книжной эмблематике Раннего Нового времени.

Конференция «Социальные категории и их интерпретация на языке метафор», ИВИ РАН, 26 апреля 2021
<https://www.youtube.com/watch?v=AvyzK0TmoBI>

Расщепленный свет: колористика средневековых описаний Рая.

XIII Мелетинские чтения «Что там — на том свете? Потусторонний мир в текстах культуры», 20 октября 2021
<https://www.youtube.com/watch?v=KEпGkpMSocI>

СТРАНИЦЫ А. Е. МАХОВА В ИНТЕРНЕТЕ:

Academia-edu:

<https://inion.academia.edu/AlexanderMakhov>

E-library:

<https://elibrary.ru/authors.asp>

Researchgate

<https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Makhov-2>

«ImWerden»: Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского

<https://imwerden.de/razdel-21452-str-1.html>

Именной указатель

А

Аберкромби Л. (Abercrombie L.) 51, 52, 149
Абрамович С. Л. 518, 531, 581, 596
Абрантес д' 241, 269, 329
Августин Блаженный 658, 677
Авербух-Теслер М. Л. 480
Авсоний Д. М. (Ausonius D. M.) 688
Аден Дж. (Uden J.) 678
Адорно Т. 654, 655
Айрапетян В. (Ayrapetyan V.) 666
Аксаков И. С. 583
Аксаков К. С. (псевд. К. Эвридипин) 163, 168–173, 176, 178, 179, 238, 251, 257, 261–263, 271, 273, 275, 318
Аксаков С. Т. 17, 159–161, 164, 168–171, 173, 176, 183, 189, 211, 271–275, 279, 280, 281, 285, 292, 311, 318, 561, 566, 583
Аксакова О. С. 167, 168, 169, 172, 179, 272, 292
Аксаковы 153, 161
Александр I, имп. 324, 442, 454, 500, 512, 516, 517, 535, 536, 540, 542–546, 553, 558, 563, 567, 570, 617
Александра Павловна, в. кн. 416
Александра Федоровна, имп. 348
Алексеев М. П. 278, 438, 454
Аллен У. (Allan W.) 674
Алмазов Б. Н. 336
Альбитт Г. 214, 327
Альтшуллер М. Г. 425
Ампер Ж.-Ж. 322
Амфитеатров А. В. 349
Анагносту-Лаутидес Е. (Anagnostou-Laoutides E.) 688
Анакреон (Анакреонт) 81, 672
Анастасевич В. Г. 169, 277
Андерегг Й. (Anderegg J.) 673
Андреев М. Л. 664
Андреев Н. 318
Андросов В. П. 151, 158, 160, 163, 170, 171, 173–175, 179, 182, 184, 185, 189, 190, 238–240, 242–244, 248, 272, 275, 285, 292, 294, 296, 311, 318, 332
Анна Павловна, вел. кн. 516
Анненков П. В. 24, 63, 152, 275, 278

Аннибал — см. Ганнибал 518
Анофлиев Вл. 527
Антонов Д. И. 449, 454, 659, 660, 661, 663
Антонович П. А. 167
Апраксин П. М. 634
Апулей (Apuleius) 671
Аракчеев А. А. 517, 536, 563, 625
Арде М.-П. (Harder M.-P.) 681
Арендсдорф П. (Ahrens-dorf P.) 688
Ариосто Л. 323, 328, 358
Аристипп 105
Аристотель 461, 463, 465, 470, 477
Арно А. 87
Арсеньев И. А. 275
Арчибалд Э. (Archibald E.) 670
Астафьев А. В. 339, 340
Аудано С. (Audano S.) 691
Аурнхаммер А. (Aurnhammer A.) 679
Ауэ фон, Г. (Aue, von H.) 676
Ауэрбах Э. 657
Афанасьев А. Н. 338
Афанасьев Е. 623
Афанасьев К. Я. 603
Ашевский С. 278, 507

Б

Бабст И. К. 276
Бабурин 318
Багби Дж. (Bugbee J.) 677
Базанов В. Г. 135, 148, 343, 609
Байер Г. (Bayer G.) 682
Байрон Дж. Г. (Byron G. G.) 8, 25, 26, 37, 38, 54, 63, 67, 74, 100, 101, 105–107, 120, 122, 147, 148, 225, 236, 243, 249, 256, 258, 260, 263, 322, 329, 347, 348, 362, 393, 439, 486, 503, 504, 517, 523, 524, 590, 602, 614, 624, 625, 628, 667
Байтин М. И. 340
Бакунин М. А. 166, 178, 179, 275, 280, 318
Бакунина Е. П. 577
Балашов А. Д. 626
Балланш П. С. (Ballanche P. S.) 104, 141, 149
Баллард П. (Bullard P.) 689
Балльель К. 242
Бальзак Оноре де 173, 214, 236, 257, 270, 278, 305, 307, 327, 329

695

- Бандтке Г. 328
 Бантыш-Каменский В.Н. 535, 536
 Баратынский Е.А. 11, 15, 46, 74, 104, 119, 136, 138, 147, 167, 169, 170, 230, 231, 233, 235, 275, 305, 308, 323, 485, 521, 529, 572–576, 586, 596, 603, 644, 645, 650
 Бараш М. (Barasch M.) 666
 Бариль А. (Baril A.) 675
 Барон Брамбеус — см. Сенковский О.И. 202, 222, 223, 236, 285, 290, 306, 307, 310, 323, 279, 611, 612
 Барри Дж. (Barry J.) 671
 Барро Э. 329
 Баррюэль А. 338
 Барсуков Н.П. 153, 161, 165, 278, 336, 338
 Бартеlemi Ж. Ж. 323, 339
 Бартенов П. И. 427, 450, 454, 492, 494, 495, 499, 509, 520, 532, 536, 550, 553, 572, 599, 605–608, 615
 Бартш Ш. (Bartsch S.) 667
 Барымова Л. Г. 12
 Барышников В. П. 168, 276
 Батте Ш. (Batteux Ch.) 457, 461, 465, 467, 469–472
 Батюшков К.Н. 11, 24, 341, 368, 369, 413, 417, 428, 489–491, 573, 574, 598, 629
 Бауэр М. (Bauer M.) 680
 Бах И. С. 661, 663
 Бахман Ф. 323
 Бахтин М. М. 278, 392–394, 396, 398, 399, 402, 403, 411, 652, 654
 Бахтин Н. И. 556
 Бахтурин К. А. 251, 253, 318
 Башилов А. А. 252, 253, 261, 318
 Башляр Г. 656
 Беген А. 656
 Беер А. А. 234
 Беггров К. П. 492
 Бегичев Д. Н. 219, 297, 323, 642
 Безродный М. В. 374
 Бейли Дж. (Bailey J.) 29, 407
 Бекер А. (Becker A.) 679
 Бекер Р. (Becker R.) 680
 Бекетов П. П. 425
 Бекманн П. (Bockmann P.) 656, 667
 Белецкий А. И. 61, 62, 148
 Белинский В. Г. 7, 24, 147, 152–156, 166, 172, 174, 175, 177–180, 182, 183, 185, 191–200, 202, 205, 206, 208–210, 212, 213, 218, 220, 221, 223–225, 229, 230, 234, 235, 251, 262, 264–266, 274–283, 285, 288, 300, 311–313, 315, 317, 332, 337, 355, 507, 589
 Белоусов М. И. 597
 Белявский Ф. И. 318
 Беляева Н. Т. 425
 Беляев М. Д. 500
 Бем А. Л. 25, 148
 Беме Я. 377
 Бен А. (Behn A.) 679
 Бенедиктов В. Г. 191, 234, 264, 265, 267, 282, 312
 Бенерт К. (Benert C.) 671
 Бенжис М. С. 481
 Бенкендорф А. Х. 169, 170, 274, 339, 501, 563, 568
 Беньямин В. (Benjamin W.) 670
 Беньян Дж. (Bunyan J.) 403, 407–409, 411
 Берглингер Й. (Berglinger J.) 671
 Березина В. Г. 154, 191, 278
 Бернанос Ж. 348
 Бернауэр М. 677
 Берри К. (Barry K.) 472
 Бестужев (Марлинский) А. А. 4, 8, 138, 147, 151, 192, 224, 243, 247, 251, 257, 265, 271, 280, 297, 302, 303, 306, 308, 343, 344, 362, 514, 524, 530, 531, 541, 549, 556, 564, 566, 573, 586, 593
 Бестужев Н. А. 343
 Бестужев-Рюмин М. А. 637
 Бетховен Л. ван 207, 322, 395, 508
 Бирвиш М. (Bierwisch M.) 678
 Бис М. (Bies M.) 684
 Бицилли П. М. 55, 148
 Бичи Т. (Beechy T.) 689
 Бичурин Н. М. (Аакинф) 318
 Благой Д. Д. 26, 60, 73, 82, 129, 148, 408
 Блейк У. 346, 665
 Бло У. фон (Bloh U. von) 673
 Блоймер Х. (Bleumer H.) 676
 Блок А. А. 344, 385, 386
 Блудов Д. Н. 341, 506, 615–617
 Блумфилд Р. 380
 Блэр Р. 350, 351
 Бобринская С. А. 348
 Бобров С. С. 342, 395
 Бодлер Ш. 348
 Бодянский О. М. 318
 Бойд Г. (Boyd H.) 666
 Боймель М. (Bäumel M.) 689
 Болин Т. (Bolin Th.) 673
 Болдырев А. В. 180, 183, 273, 330
 Борн И. М. 343

Боровиковский В. А. 618
Борса П. (Borsa P.) 686
Борхес Х. Л. (Borges J. L.) 666
Борхмейер Д. (Borchmeyer D.) 666
Боткин В. П. 183, 318
Ботникова А. Г. 278
Бочаров С. Г. 101, 148
Боэций (Boetius) 675
Брандес П. (Brandes P.) 680
Братченко С. Л. 657
Брант С. (Brant S.) 679
Браун Э. (Brown E.) 666
Бродский Н. Л. 278, 332
Бройер Х. (Breuer H.) 682
Бромберт В. (Brombert V.) 100, 101, 149
Бруэр Д. (Brewer D.) 667
Брэкк Д. (Brakke D.) 669
Брюллов К. П. 500
Брюсов В. Я. 348
Буало Н. 372, 419, 426, 460, 465–468
Булез П. 654–656, 665
Булгаков К. Я. 550, 553, 613,
Булгаков М. А. 349
Булгарин Ф. В. 159, 160, 165, 168,
169, 171, 176, 177, 188, 203, 213, 219,
220, 222–224, 274, 287, 293, 297, 300,
308, 321, 323, 328, 337, 356, 357, 491,
505–507, 513, 518, 519, 529, 612, 614
Булнина А. П. 342
Буркхард Я. 654
Буслаев Ф. И. 275
Бутовская М. Л. 449, 455, 652
Бухнер А. (Buchner A.) 437
Буш К. (Busch Ch.) 690
Бушмакин Н. 8, 333, 653
Бэдко Т. Т. (Badcoe T. Th.) 687
Бюргер Г. А. 249, 320, 393, 395, 396, 398

В

Вадоски Э. (Wadoski A.) 687
Вайднер Д. (Weidner D.) 671, 675
Ваккенродер (Вакенродер) В. Г. (Wackenroder W. H.) 103, 144, 671
Вальцель О. 656
Вандхоф Х. (Wandhoff H.) 678
Вахтель М. (Wachtel M.) 449
Вацуро В. Э. 500, 517, 519, 589, 591,
594, 602, 607, 621, 622
Вебер М. (Weber M.) 678
Вейднер Д. (Weidner D.) 675
Вейер И. 440

Велланский Д. М. 318
Вельтман А. Ф. 152, 213, 219, 220, 231,
288, 297, 312, 318, 323, 324
Венелин Ю. И. 172, 207, 208, 210, 272,
301
Венгеров С. А. 25, 152–154, 279, 315,
334, 338
Веневитинов А. В. 162, 164, 272, 523, 534
Веневитинов Д. В. 34, 78, 79, 147, 231, 285,
324, 522–528, 534, 541, 578
Веневитинова С. В. 525
Венелин Ю. И. 172, 207, 208, 210, 272, 301
Вергилий М. П. (Publius Vergilius Maro) 667
Вересаев В. В. 335, 454, 501, 547, 559,
560, 579, 594, 603, 640
Верстовский А. Н. 442
Веселовский Ал-р Н. 6, 9, 10, 64, 148,
385–391, 511, 655, 658, 661, 668, 691
Весин С. П. 279
Вестеркамп Д. (Westerkamp D.) 679
Вигель Ф. Ф. 413, 519, 520, 541, 542,
552, 553, 555, 570, 571, 604, 605
Вик П. (Wick P.) 671
Викери В. 29
Виланд К. М. (Wieland C. M.) 262, 437,
456
Виланд М. (Willand M.) 687
Виллер С. (Willer S.) 687
Вильгельм III, принц Оранский 516
Вильке Т. (Wilke T.) 686
Вильчинский В. П. 279
Винклер С. (Winkler S.) 680
Виноградов В. В. 373
Виноградов Г. С. 371, 654
Винтерхальтер Ф. К. 582
Виньи А. де 247, 299, 313, 328, 348
Вирт У. (Wirth U.) 670
Вистенгоф П. Ф. 275
Витенберг Б. М. 340
Виттлер К. (Wittler K.) 684
Влок Д. (Vlok D.) 665
Воейков А. Ф. 35, 151, 291, 333, 341,
349, 510–514, 571, 592, 608, 615, 622
Воейкова А. А. 386
Волков А. Г. 343
Волконская В. М. 521
Волконская З. А. 318, 507, 527, 558, 588
Волконский С. Г. 555
Вольгемут М. 391
Вольперт Л. И. 335
Вольтер 221, 240, 338, 617, 618, 638
Вольф О. 229

- Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach) 656, 669, 670, 674, 676, 677, 680
 Вольховский В.Д. 520
 Вондел Й. ван ден 346
 Вордсворт У. 25, 52, 56, 58, 59, 62, 63, 66, 79, 98–100, 109, 110, 126, 127, 132, 136, 148, 150, 365, 682
 Воронов М. А. 338
 Воронцов М.С. 400, 552, 584, 585, 606, 613
 Востоков А. Х. 319, 320, 343, 597, 598
 Врангель Ф. П. 319
 Вревские 335
 Всеволожский Н. В. 350, 538, 544
 Вуд Л. (Wood L.) 687
 Вульф Ал. Н. 8, 11, 56, 97, 334, 335, 364, 506, 547, 548, 595, 640–644, 647, 649–651, 653, 654
 Вульф Анна Н. 643
 Вульф Е. И. 643
 Вульф И. П. 649
 Вяземская В. Ф. 500, 592
 Вяземский А. А. 420
 Вяземский П. А. 23, 36, 45, 46, 49, 74, 76, 94, 120, 132, 147, 275, 286, 290, 293, 305, 341, 367, 388, 395, 397, 413, 419, 433, 448, 455, 491, 493, 495, 500, 503, 507, 512–515, 519, 523, 524, 530, 536, 537, 539–542, 556–558, 564, 571, 573–575, 586, 590, 591, 592–594, 596, 600, 603, 606, 607, 613–616, 625, 630, 635, 636
- Г**
- Гай-Брей С. (Guy-Bray St.) 678
 Гайдн Й. 207
 Гайзенханслоке А. (Geisenhanslücke A.) 670
 Галахов А. Д. 319, 275
 Галич А. И. 61, 148, 324, 576
 Галлер Г. И. 339
 Галушка И. И. 338, 339
 Галюн И. П. 379
 Ганнибал А. П. 518
 Ганнибал (Аннибал) М. А. 627
 Ганс Э. (Gans E.) 668
 Гарденер Э. (Gardner A.E.) 669
 Гарсиа А. 514
 Гартман фон Ауэ (Hartman von Owe) 676
 Гаспаров М. Л. 460
 Гастев М. С. 328
 Гейне Г. (Heine H.) 191, 193, 194, 268
 Гельвеций К. А. 338
 Гельдерлин Ф. (Hölderlin F.) 425, 470, 540, 663
 Геннади Г. Н. 338, 592
 Генрих фон Фельдеке (Heinrich von Veldeke) 679
 Герасимов Г. 480
 Герберт Дж. (Herbert G.) 667
 Гердер И. Г. (Herder J.G.) 10, 203, 381, 457, 462, 465, 468, 473–475, 490
 Герострат 595
 Герстенберг Г.В. фон (Gerstenberg H. W. von) 466
 Гертнер Т. (Gärtner T.) 669
 Гертц Я.К. (Gertz J.Ch.) 676
 Герцен А. И. 143, 191, 319, 275, 277, 281, 337, 532, 613
 Гершензон М. О. 64, 279
 Герштейн А.Б. 664
 Гете И. В. (Goethe J. W. von) . 65, 193, 194, 200, 233, 268, 329, 330, 347, 375, 396, 398, 428, 439, 509, 518, 524, 566, 664, 666, 677, 678, 680, 681, 684, 690
 Гийом де Дегильвилль (Guillaume de Deguileville) 682
 Гиллельсон М. И. 279, 342, 500, 506, 517, 519, 589, 591, 602, 605, 607, 614
 Гинзбург Л. Я. 27, 30, 148
 Гиппиус Г.А. 567
 Гиппиус З. Н. 348
 Глинка М. И. 491, 492
 Глинка С. Н. 279, 289, 324
 Глинка Ф. Н. 38, 40, 130, 147, 164, 231, 251, 259, 273, 319, 324, 343, 350, 361, 395, 492, 492–494
 Гоголь Н. В. 11, 152, 179, 192, 194, 196, 198, 199, 208, 210, 213, 220, 224, 225, 229, 230, 234, 239, 240, 264, 265, 266, 276, 279, 280, 283, 297, 311, 312, 324, 359, 394, 509, 513, 531, 572, 581, 596–601
 Голицишев-Кутузов П.И. 342, 424
 Голицын А. Н. 535, 536
 Голицын Д. В. 162, 168, 177
 Голицын Н. Б. 518, 535, 536
 Голицына М. А. 139
 Голицын С. М. 169
 Головачев Г. Ф. 276
 Годдсмит О. 107
 Гомбрих Э. (Gombrich E.) 390
 Гомер 564, 565, 688
 Гончаров И. А. 276, 319, 532

Гончарова Н. Н. см. Пушкина Н.Н.
Гораций К. Ф. (Quintus Horatius Flaccus) 460–462, 470
Горловский М. А. 340
Городецкий Б. П. 27, 38, 68, 133, 148
Горчаков А. М. 35, 44, 45, 66, 522
Горчаков В. П. 605
Горчаков Д. П. 342
Горчакова А. И. 420
Готфрид Страсбургский (Gottfried von Straßburg) 676
Готтшед И. К. (Gottsched J.Ch.) 464, 466–469
Гофман Й. Й. 380
Гофман М. Л. 335
Гофман Э.Т.А. (Hoffmann E.T.A.) 191, 238, 240, 241, 245, 246, 249, 257, 278, 312, 510, 681
Грамматин Н. Ф. 413
Грановский Т. Н. 276
Грей Т. 350, 566
Греппо Ж. Б. 322
Грехнев В. А. 30, 360
Греч Н.И. 168, 169, 176, 188, 272, 274, 310, 320, 324, 272, 274, 505, 506, 519, 589, 593, 625
Грибоедов А. С. 308, 324, 343, 398, 549–551, 644
Григорий Великий (Gregorius Magnus) 439
Григорович Д. В. 336
Григорьев А. А. 24, 236, 276, 336, 337, 507, 528
Грилло Л. (Grillo L.) 681
Гримм Я. 661
Гринблатт С. (Greenblatt S. J.) 656, 678
Грипенкерль Ф.К. 662
Грифиус А. (Gryphius A.) 350, 476, 670
Гришина Е. А. 653
Гришунин А. Л. 279
Грот К. Я. 344, 426, 458, 474
Губер Э. И. 319
Гуковский Г. А. 6, 22, 26, 27, 148, 157, 240, 241, 279, 403
Гулд Р. (Gould R.) 685
Гульянов И. А. 162, 319
Гуляев Н. А. 27, 279
Гундольф Ф. 656
Гундризер Р. 595
Гунольд К. Ф. (Hunold Ch. F.) 677
Гуревич А. М. 27, 28, 124, 148
Гурьянов В. Н. 279
Гурьянов И. Г. 204, 220, 221, 226, 324

Густав IV Адольф 416
Гюго В. (Hugo V.) 115, 140, 143, 148, 186, 193, 223, 226, 229, 236, 257, 309, 324, 327, 348
Гюндероде К. фон 666

Д

Д'Авашо Р. (D'Avascio R.) 681
Давенант У. (D'Avenant W.) 464
Давыдов В. Л. 554, 605
Давыдов Д. В. 8, 129, 147, 234, 299, 324, 341, 359, 361, 367, 493, 546, 597
Давыдов Дм. 431
Давыдов И. И. 168, 299
Давыдов С. 447, 454
Дайнс И. (Dines I.) 672
Даль В. И. 446, 454, 635
Дальберг Ф. фон 380, 383, 384
Данилевский Г. П. 338
Данилевский Р. Ю. 279
Данилов В. В. 279
Данте Алигьери (Dante Aligheri) 345, 366, 392, 403, 438, 440–444, 454, 455, 666, 667, 670
Де Вет Т. 673
Дантес Ж. Ш. 638
Дарвин М. Н. 662
Дашкевич Н. П. 24, 25, 148
Дашков Д. В. 341, 416, 584
Дашкова Е. Р. 429
Де Вет Т. (De Vet Th.) 673
Дейли П. (Dailey P.) 668
Декарт Р. (Descartes R.) 47, 665
Деконинк Р. (Dekoninck R.) 676, 687
Делавинь К. 226, 324
Делёз Ж. (Deleuze G.) 667
Делибюрадер – см. Ознобишин Д. П.
Дельвиг А. А. 35, 147, 333, 335, 343, 350, 369, 370, 428, 487, 502, 511, 520, 524, 527, 545, 547, 548, 568, 572, 575, 578, 584, 585, 589, 596, 619, 621, 624, 628, 636, 637, 641, 644, 650
Дельвиг А. И. 182, 276, 559, 644, 645, 650
Дельвиг (Салтыкова) С. М. 547, 548, 641, 644–647, 650
Дельвиги 344, 644
Денеци Т. (Danesi T.) 668
Державин Г. Р. 10, 13, 308, 342, 369, 416, 430, 436, 457–475, 478, 486, 513, 541, 557, 617, 637, 662

Державина (Бастидон) Е. Я. 478, 479
 Деркачев И. З. 279
 Деррих К. (Dörrich C.) 685
 Десницкий В. А. 342, 344
 Дешан А. 236, 443, 444, 446–448
 Джонс К. Т. (Jones C. T.) 691
 Джонсон К. (Johnson K.) 679
 Джонсон Т. (Johnson T.) 677
 Дизо З. 327
 Дипаскуале Т. М. (Dipasquale T. M.) 667
 Дмитриев И. И. 84, 159, 176, 275, 342, 433, 504, 513–515, 540, 541, 543, 602, 605
 Дмитриев М. А. 23, 159, 164, 173, 181–183, 222, 234, 251, 255, 256, 260, 264, 272, 276, 296, 297, 319, 324, 332, 344, 414, 424, 425, 432, 436, 503, 603, 612
 Дмитриева Е. Е. 660
 Дмитриев-Мамонов Э. А. 532, 581, 602
 Добролюбов Н. А. 24, 337
 Довгий О. Л. 412, 425, 455, 628, 632, 652–655
 Долгорукий И. А. 65
 Долгорукий (Долгоруков) Я. Ф. 536
 Долгоруков П. И. 551
 Дольче Л. (Dolce L.) 459
 Дондуков-Корсаков М. А. 520
 Донн Дж. (Donne J.) 666
 Достоевский Ф. М. 250, 278, 338, 348, 392, 398, 628, 692
 Дружинин А. В. 24, 337, 338
 Друино Г. 173, 327
 Друкс Р. (Druх R.) 677
 Дуббельс Э. (Dubbels E.) 683
 Дубровин Н. Ф. 279
 Дубровский П. 319
 Дуруп Ал. 135
 Дурылин С. Н. 428
 Дюма А. 236, 320, 324, 329, 331, 337
 Дюпон Ф. (Dupont F.) 666
 Дюрер А. 443
 Дядьковский И. Е. 164

Е

Евгеньев-Максимов В. Е. 338
 Евецкий О. С. 319
 Екатерина I, имп. 604, 630, 632, 638, 639
 Екатерина II, имп. 420, 446, 486, 604, 607, 617, 618, 628
 Екатерина Алексеевна, царевна 634
 Елагина А. П. 165, 272
 Емичев А. И. 237, 319

Ершов П. П. 581
 Ефремов 177

Ж

Жанен Ж. 191, 236, 324, 305, 306, 329
 Жигалкина Е. П. 279
 Жикилина Л. М. 279
 Жирар Р. (Girard R.) 656, 673
 Жирмунский В. М. 25, 149
 Жихарев С. П. 563
 Жоффруа Вандомский (Goffridus Vindocinensis) 445
 Жуковский В. А. 5, 7, 9, 23, 24, 26–28, 34, 35, 49, 50, 61, 64, 65, 77, 87, 109, 110, 111, 130, 136, 147, 148, 151, 155, 158, 164, 165, 197, 248, 249, 251, 255–257, 271, 272, 276, 293, 308, 320, 324, 325, 341, 349, 350, 361–363, 377, 379–391, 393–399, 403, 404, 411, 417, 428, 454, 501, 502, 506, 511, 517, 518, 538, 542, 545, 559, 566–569, 573, 574, 576, 583, 591, 592, 596, 608, 613, 615, 616, 623, 630, 631, 654, 655, 661, 691

З

Заборова Р. Б. 338
 Завадовская Е. М. 536, 537
 Загоскин М. Н. 164, 171, 179, 180, 217–219, 238, 266, 272, 273, 287, 297, 308–310, 320, 323, 506–508, 634
 Загряжская Н. К. 563
 Зайцевский Е. П. 320
 Закревская А. Ф. 537
 Закревский А. Д. 205, 320,
 Замотин И. И. 26, 30, 149, 394, 279
 Западов А. В. 278, 419, 429, 431, 457, 458
 Захаров И. С. 342, 615
 Зебер С. (Seeber S.) 680, 689
 Зелинский Б. 29, 30
 Зиг К. (Sieg Ch.) 690
 Зилов А. М. 320, 324
 Зубов П. А. 420, 421
 Зульцер И. Г. 10, 457, 472

И

Иванов И. И. 279
 Иванова-Гладильщикова Н. В. 11, 628
 Ивановский А. А. 158, 163, 272, 292, 332
 Ивелев Г. 320, 324

Ивинский Д. П. 12
Измайлов А. Е. 239, 333, 343, 427, 428,
430, 431, 619–622
Измайлов В. В. 279, 622, 623
Измайлов Н. В. 508
Изрина Ф. И. 480
Иисус Христос 447, 505, 667
Илличевский А. Д. 576–578
Ильин Н. Н. 272, 312, 314
Илюшин А. А. 632
Ингхэм Н. 157, 241
Инзов И. Н. 542, 544, 550–553, 570,
610
Инсарский В. А. 276
Иоанн Богослов 668
Иоанн де Гарландия 657
Иоганн Фрайбергский (Johanne von
Freiberg) 675
Ипсиланти А. К. 553–555
Ирмшер М. В. (Irmsher M. W.) 672
Искандеров А. Ф. 480
Истрин В. И. 349
Истрин В. М. 387

К

Каверин В. А. 279
Казнайер Э. (Kuzniar A.) 668, 671
Кайзер В. 656
Кайсаров А. С. 349
Кайсаров М. С. 349
Калайдович И. Ф. 158, 320
Калашников А. А. 196, 513
Каллаш В. В. 279
Камашев И. И. 203
Каменев Г. П. 33, 34, 343, 350
Каменский З. А. 156, 279
Камерарий И. 663
Канетти Э. С. (Canetti E. S.) 672
Канин А. (Kunin A.) 679
Кант И. 322, 437
Кантемир А. Д. 304
Канетти Э. С. (Canetti E. S.) 672
Канунова Ф. З. 157
Капнист В. В. 397
Каподистрия И. 542, 550, 552, 570
Каразин В. Н. 343
Карамзин Н. М. 11, 43, 44, 47, 64, 79,
84, 86, 97, 147, 293, 294, 304, 308, 341,
342, 350, 390, 486, 516, 537–543, 556,
570, 607, 613, 614
Карамзина С. Н. 579
Карамзины 584, 590
Каратыгин В. А. 312, 549
Каратыгин П. А. 549
Каратыгины 164, 195, 196, 314
Каргина Н. П. 12
Карниолин-Пинский М. М. 172, 211, 272
Карпов А. А. 596
Карр А. 322
Каррутерс М. (Carruthers M.) 674, 684
Катани С. (Catani S.) 681
Катенин П. А. 34, 68, 147, 395, 429,
530, 545, 548, 555–558, 560, 586, 598
Катков М. Н. 24
Кашкин Н. Н. 335
Кваст Б. (Quast B.) 670
Квитка-Основьяненко Г. Ф. 298, 324
Кедмон (Caedmon) 675
Кедрова М. Ю. 12
Кей Р. (Kay R.) 670
Кемпделл Т. 51
Кеплер И. 85
Кепплер С. (Kepler S.) 671
Кепплер-Тазаки С. (Kepler-Tasaki S.) 678
Керн А. П. 334, 527, 547, 559, 579–581,
627, 629, 641, 643–651
Кернер Т. 382
Керцелли Л. Ф. 335
Кесслер Х. (Kessler H.) 681
Кетчер Н. Х. 178, 181, 182, 191, 276,
277, 320
Кийко Е. И. 279
Кикин П. А. 426, 429
Ким А. (Kim A. Y.) 668
Кине Э. 186–188, 193, 268
Кипренский О. А. 517, 543, 564, 570,
571, 592
Киреевские 159
Киреевский И. В. 163, 166, 167, 169,
173, 176, 184, 190, 193, 201, 257, 271,
272, 275, 320, 500, 532, 573, 576,
601–603
Киреевский П. В. 163, 581
Кирпичников А. И. 279
Кирхгоф М. (Kirchhoff M.) 684
Кирхер А. 380
Кириш К. (Kirsch K.) 672
Киселев Н. Д. 90, 583
Китс Дж. (Keats J.) 8, 68, 70, 72, 110, 133,
134, 145, 148, 150, 364, 665
Клавиттер А. (Klawitter A.) 689
Классен А. (Classen A.) 674, 675
Клейст Б. Г. В. фон (Kleist B. H. W. Von) 682

- Клемен К. 665
 Клингер Ф. М. 331, 347
 Клинк А. (Klinck A.) 676
 Клопшток Ф. Г. (Klopstock F.G.) 347, 460, 461
 Ключников И. П. 177, 276, 320
 Кнапе И. (Кнаре J.) 680
 Кнапп Ф. П. (Knapp F.P.) 678
 Книпп Р. (Knipp R.) 683
 Кноблах К. (Knobloch Cl.) 681
 Кобеко Д. Ф. 522
 Кованько И. А. 343
 Коган Л. А. 340
 Коган П. С. 280
 Кожеурова В. 481
 Козлов И. И. 324, 393, 401, 623–625
 Козмин Н. К. 153, 280, 302
 Кок Ш. П. де 225, 324
 Коларова В. (Kolarova V.) 681
 Колбасин Е. Я. 425, 427, 430–432
 Колзакова (Бегичева) А. И. 642
 Коллинз Д. (Collins D.) 672
 Колосов В. А. 641
 Колосов В. И. 335
 Колосова А. М. 548
 Колошин П. И. 335
 Колошин Пав. И. 335
 Колошин (Калошин) С. П. 8, 335, 336
 Кольридж С. Т. (Coleridge S.T.) 30, 33, 36, 59, 63, 69, 70, 90, 91, 93–95, 123, 124, 135, 148, 149, 243, 271, 380, 384, 472, 665, 666
 Кольцов А. В. 178, 235, 251, 264, 267, 276, 312, 320
 Коммерель М. 656
 Кони Ф. А. 207, 242, 320, 501
 Коноплев Н. 173, 320
 Конрад Вюрцбургский (Konrad von Würzburg) 673
 Констан Б. 286, 324, 397, 445,
 Констанс М. де 445, 446
 Коншин Н. М. 9, 374–378, 586, 587, 654
 Кормилов С. И. 653
 Корнелий Непот 427, 557, 584
 Корнилов А. А. 280
 Корнилович А. О. 217, 324
 Коровин В. И. 28, 29, 31, 103, 149,
 Коровин В. Л. 12
 Корсак Ю. 559
 Корф М. А. 501
 Косичкин Феофилакт — см. Пушкин А. С.
 Космократор Тит — см. Титов В. П.
 Костин В. М. 404
 Костенецкий Я. И. 167, 276
 Коуплэнд Р. (Copeland R.) 675, 685
 Кох П. (Koch P.) 680
 Кочубей В. П. 426
 Кочубей Н. В. 633
 Кошанский Н. Ф. 369, 370, 576
 Кошелев А. И. 162, 508
 Крагль Ф. (Kragl F.) 676, 683
 Краевский А. А. 165, 171, 172, 174, 179, 185, 239, 272, 275, 276, 332, 336, 338, 506, 509, 510, 520
 Красов В. И. 173, 178, 251, 321
 Кролл Н. (Kroll N.) 672
 Кронегк И. Г. фон 350
 Кроче Б. 655
 Крузе Ф. 321
 Крупчанов Л. М. 280
 Крушина С. В. 12
 Крылов И. А. 308, 342, 356, 396, 398, 415, 425, 506, 514, 515, 570–572
 Крюковский М. В. 308
 Крэшо Р. (Crashaw R.) 678
 Кудрявцев П. Н. 151, 178, 182, 183, 238–240, 246, 247, 249, 321
 Кузен В. 187, 191, 322, 326
 Кукольник Н. В. 225, 264, 303
 Кулагина О. А. 12
 Кулакова Н. В. 12
 Кулешов В. И. 27, 30, 149, 156, 191, 280
 Кулжинский И. Г. 269
 Куликов Н. И. 492
 Курциус Э. Р. (Curtius E.R.) 6, 387, 656, 658, 660, 663
 Кюхельбекер В. К. 134, 147, 343, 344, 394, 499, 508, 509, 522, 539, 541, 619
- ## Л
- Лажечников И. И. 180, 217, 218, 238, 276, 286, 303, 321, 324
 Лазарев Н. В. 171, 272
 Лайне Т. В. (Leine T.W.) 680
 Лакруа П. 236
 Ламартин А. (Ля Мартен) 121, 155, 186, 197, 207, 268
 Ламберт Г. (Lambert G.) 667
 Ланьер Э. (Lanyer E.) 667
 Ласкариду О. (Laskaridou O.) 682
 Ла Тур Ландри Ж. де 443
 Лафаргер И. К. 664
 Левашова Е. Г. 181, 183
 Леви Э. (Levy E.) 669
 Левин Ю. Д. 380

Левитов А. И. 336
Легуве Г. М. 350
Лейбниц Г. В. 85
Лейдль К. (Leidl Ch.) 673
Лейк Дж. (Lake J.) 678
Лейхер У. (Layher W.) 679, 683
Леманн И. (Lehmann J.) 685
Лемке А. (Lemke A.) 683
Лемке М. К. 152, 153, 280, 683
Ленц В. Ф. 510
Ленц Я. М. Р. 44, 45
Леонтьев Д. А. 657
Леппер М. (Lepper M.) 674
Лерминье Ж. Л. Э. 322, 326
Лермонтов М. Ю. 15, 255, 259, 278, 283, 332, 335, 337, 344, 348, 363-366, 394, 504
Лернер Н. О. 24, 374, 349, 454
Лессинг Г. Э. (Lessing G. E.) 679
Лефорт Ф. Я. 636
Ли К. (Lee Ch.S.) 686
Ливен К. А. 170, 171, 272
Липтон С. (Lipton S.) 673
Лисенков И. Т. 590
Лихарев А. 339
Лихонин М. Н. 199, 312
Лобанов М. Е. 623
Лобанова Л. П. 623
Лобов Л. П. 280
Ловецкий А. Л. 321
Лозинская Е. В. 461, 465
Лозинский М. Л. 392, 454
Лойер Дж. (Lawyer J.) 669
Локтева А. В. 479
Ломоносов М. В. 304, 308, 327, 513
Лонг Ж. (Long J.) 668
Лопатин В. С. 420, 424
Лорер Н. И. 501
Лотман Ю. М. 349, 440, 455, 537, 593
Лоуренс Б. (Lowrance V.) 687
Лоцманов А. В. 8, 338, 654
Луcretий (Lucretius) 688
Лунин М. С. 558, 579,
Любимов Н. И. 296, 272
Люк И. 214, 327
Люценко Е. П. 262, 343
Лямина Е. Э. 342
Лященко Е. 321

М

Мадер Г. (Mader G.) 686
Майер-Калькус Р. (Meyer-Kalkus R.) 690

Майз Б. (Mize B.) 680
Майзульс М. Р. 449, 454
Майков Л. Н. 335
Маймин Е. А. 30, 149
Макарий Александрийский 438
Макаров М. Н. 321
Макгилл С. (Mcgill S.) 688
Макгиллен П. (Mcgillen P.) 689
Мак-Ичерн К. (McEachern C.) 667
Мак Кон Ми Т. (Mac Con Mí T.) 680
Макробий (Macrobius) 668
Максимович М. А. 158, 160, 163, 164, 170, 175, 176, 190, 193, 203-205, 207, 222, 272, 275-277, 293, 318, 321, 324, 560
Макферсон Дж. 381
Малларме С. 654
Малиновский И. В. 521
Мандельштам И. Е. 385
Мандоки К. (Mandoki K.) 685
Манн Т. 349, 665
Манн Ю. В. 30, 156, 191, 280
Манувальд Г. (Manuwald G.) 677
Мария Египетская (St. Mary of Egypt) св. 667
Маркевич Н. А. 654
Маркович В. М. 386
Марло К. (Marlow Ch.) 346, 682
Марр Н. Я. 481
Мартин Леонский (Martinus Legionensis) 446
Мартус С. (Martus S.) 688
Мартынов И. И. 466
Масальский К. П. 217, 234, 324
Маслов Б. П. (Maslov B.) 688
Мастак И. 189, 209, 321
Маттер С. (Matter S.) 690
Маттисон Ф. 379, 380, 395
Матюшин И. И. 501
Матюшкин Ф. Ф. 522
Махлин В. Л. 652
Машинский С. И. 156, 280
Машкин А. П. 467
Мошков (Машков) В. И. 549
Мацевский В. А. 328
Маяковский В. В. 480
Межевич В. С. 321
Мезенцев П. А. 280
Мей Л. А. 336
Мейлах Б. С. 26, 27, 92, 149
Мейсон У. 380, 381,
Мелори Т. 346
Мельгунов Н. А. 158, 160, 162, 163, 166, 170, 175, 176, 189, 213, 217, 222, 238, 241, 246, 248-250, 273, 279, 322, 332, 534

Мельников Л. Н. 425
 Мельтреттер Ф. (Mehltretter F.) 683
 Мендель В. 322, 330
 Мендельсон М. 468, 469
 Менцель В. 163
 Мерзляков А. Ф. 201, 205, 206, 231, 285, 324, 349, 534, 603, 604
 Местр Ж. де 428
 Местр К. де 347
 Метис Х. (Matis H.) 686
 Меттерних К. фон 570
 Мизко Н. Д. 603
 Миллер П. И. 276
 Миллер Х. (Millercl H.) 667
 Милорадович М. А. 492
 Мильтон Дж. (Milton J.) 346
 Милюков П. Н. 152, 280
 Мирке Г. (Mierke G.) 689
 Михайлов А. В. 663
 Михайлова Н. И. 12
 Михайловский-Данилевский А.И. 216, 324
 Мицкевич А. 527, 558–562
 Модзалевский Б. Л. 350, 519, 585
 Молинали А. 538
 Монс В. 630, 631, 638, 639
 Монтеверди К. Дж. А. (Monteverdi C.G.A.) 677
 Мор Р. (Mohr R.) 684
 Мор Т. (MoreTh.) 674
 Моравский С. 560
 Мордвинов Н. С. 339, 625, 626
 Мордовченко Н. И. 280
 Моретти К. (Moretti C.) 683
 Моро П. 55, 133, 366
 Морозов В. Д. 155, 156, 237, 281
 Морозов И. А. 439, 449, 455, 652, 655
 Морозов П. О. 325, 413, 414, 419, 420, 424, 426, 427, 430, 431
 Морошкин Ф. Л. 173, 174, 177, 178, 201, 322
 Моррин Р. (Morrien R.) 670
 Морхоф Г. 466
 Мочалов П. С. 312
 Моцарт В. А. 13, 305, 410, 504, 515, 558
 Мошарский А. О. 513
 Муравьев А. Н. 8, 142, 147, 360, 362, 364, 502
 Муравьев М. Н. 128
 Муравьев Н. М. 540, 543, 544
 Мурзакевич Н. Н. 276, 277
 Мурьянов М. Ф. 375
 Муссато А. 461
 Муханов Н. А. 518, 616

Муханов П. А. 169, 209, 273
 Мухин А. 322
 Мюссе А. де 33, 36, 107

Н

Набоков В. В. 374, 598, 629
 Наволоцкая Н. И. 281
 Навроцкий Н. Н. 322
 Надеждин (псевд. Никодим Надоумко) Н. И. 6–8, 151–156, 159–237, 255–257, 264–266, 268–271, 273–283, 285–287, 290, 292–304, 307–315, 317, 323, 332, 355–359, 528, 529, 612, 653
 Наджент П. (Nugent P.) 669
 Наполеон I 291, 320, 323, 324, 327, 331, 430, 438, 452, 453, 635, 680
 Нарезный В. Т. 213, 239
 Нартов А. К. 636, 637
 Наталья Алексеевна, царевна 632
 Наталья Кирилловна, царица 632
 Наталья Петровна I, царевна 632
 Наталья Петровна II, царевна 632
 Нащокин П. В. 450, 492, 572, 598, 599, 601, 608, 613, 635, 637, 638
 Неведомский Н. В. 325
 Неверов Я. М. 163, 166, 178, 278, 311, 325, 332
 Незеленов А. И. 24
 Нейфер (Нойфер) Х. Л. 425
 Некрасов Н. А. 338
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 515, 516
 Ненарокова М. Р. 660
 Нессар К. (Nassaar Ch.) 668
 Нестор 584
 Нечаев С. Д. 35, 74
 Нечаева В. С. 154, 281
 Нивергелт М. (Nievergelt M.) 682
 Низами Гянджеви 326
 Низар Д. 268
 Никитенко А. В. 166, 273, 276, 306, 432, 433, 580, 612
 Никитин А. А. 343
 Никитин-Перенский А. 694
 Николай В. (Nicolai W.) 677
 Николай I, имп. 499–501, 522, 630
 Никольский Б. В. 24
 Николюкин А. Н. 8, 341, 655
 Никулин Д. (Niculin D.) 667
 Нил Дж. Д. (Kneale J.D.) 682
 Ниснер М. (Niesner M.) 676

Нихаус М. (Niehaus M.) 685
Ницше Ф. (Nietzsche F.) 670
Новалис (Novalis) 135, 143, 148, 155,
377, 388, 470, 663, 668, 671, 673, 674,
683, 692
Норов А. С. 182
Норрис Дж. 51, 52
Нэш Т. (Nashe Th.) 683
Ньютон И. 85

О

Облеухов Д. А. 467
Оболенский А. П. 516
Оболенский В. 326
О'Брайен М. (O'Brien M.) 671
Овидий (Publius Ovidius Naso) 103,
146, 328, 552, 555, 580, 596, 609, 629,
671, 672, 691
Огарев Н. П. 167, 326
Огадзе Л. В. 281
Огильви А. 326
Одоевский А. И. 8, 363
Одоевский В. Ф. 151, 166, 168, 176,
183, 184, 190, 219, 220, 249, 251,
272–274, 276, 277, 297, 305, 312, 492,
505, 508–510, 525, 532, 579, 602
Одынец А. Э. 559
Озеров В. А. 308
Ознобишин (псевд.)
Делибюрадер) Д. П. 8, 173, 251, 255,
258, 259, 307, 326, 348, 365
Ойши К. (Oishi K.) 690
Окен Л. 325
Оксман Ю. Г. 156, 281, 332
Оленин А. Н. 571, 580, 626, 629
Оленин И. 328
Олешева М. В. 421
Ольгердович 326
Опиц М. (Opitz M.) 679
Опульская Л. Д. 281
Орлов А. А. 204, 210, 220, 221, 223,
295, 296, 300, 325, 328, 513
Орлов А. Ф. 76, 87, 99, 401, 604
Орлов Г. Г. 617, 618
Орлов М. Ф. 341, 342, 494, 508,
604–607, 609
Орлов П. А. 344, 431
Орлов П. И. 579
Орловский А. О. 512, 544
О'Рурк (O'roure D.) 688
Освальд Дж. 380

Осипов И. М. 327
Осипов Н. П. 514
Осипова А. И. 548, 641, 649
Осипова П. А. 334, 547, 579
Осовцов С. М. 155, 281, 317
Оссиан (Ossian) 134, 380–382, 680
Остолопов Н. Ф. 343
Островский А. Н. 337
Отваженко В. 326

П

Павел I, имп. 417, 515
Павич М. 348
Павлов И. 326
Павлов М. Г. 164, 168, 325, 326
Павлов Н. М. 281
Павлов Н. Ф. 151, 164, 176, 237, 251–
253, 272, 274, 279, 282, 312, 314, 326
Павлов П. 339
Павлова Н. С. 661
Панфилов В. И. 418
Паганель К. 328
Панаев И. И. 151, 178, 238, 242–245,
277, 327, 528
Паппалардо Ф. (Pappalardo F.) 682
Паре А. 445, 446
Парнелл Т. 350, 476
Парни Э. (Parny E.) 41, 66, 67, 127,
148, 372, 393, 403, 516, 585
Парразио А. Д. 462
Паскаль Б. 85
Пассек Т. П. 277
Паттерсон С. (Patterson S.) 686
Паулин из Петрикордии (Paulinus von
Petricordia) 669
Пауль Н. 327
Паури С. (Powrie S.) 680
Перовицков Д. М. 327, 329
Перкинс Д. 110
Перович С. (Perovic S.) 672
Перовский В. А. 514, 567, 583
Перцов В. 189, 190, 193, 209, 327
Петер А. (Peter A.) 667
Петр I, имп. 11, 218, 219, 295, 315, 327,
328, 339, 415, 444, 446, 453, 486, 487,
490, 510, 511, 518, 532, 533, 536, 543,
617, 628, 630, 631–639, 654
Петрарка Ф. (Petrarca F.) 390, 585, 682
Петров И. М. 203, 237–239, 244, 245,
247, 248, 327, 432
Петров П. Я. 173, 237

- Пешков И. В. 652
 Пиндемонти И. 107, 108, 142, 149, 611
 Пирон А. 344, 514
 Писемский А. Ф. 337
 Питолина Н. В. 156, 281
 Платон (Plato) 326, 445, 461, 671, 672
 Плетнев П. А. 102, 335, 401, 402, 428, 491, 501, 502, 534, 542, 545–547, 551, 571, 573–575, 582, 583, 586, 590, 598, 604, 624, 625, 637, 641
 Плотке З. (Plotke S.) 680
 Плутарх 664, 693
 Плюскова Н. Я. 76, 401
 Плянш Г. 186, 229, 309
 Пнин И. П. 343
 Погодин М. П. 153, 158–170, 172, 174–177, 180, 184, 189, 209, 210, 220, 221, 226, 227, 237, 239–241, 251, 265, 269, 272–278, 285, 292, 295–297, 315, 325, 327, 336, 338, 400, 500, 507, 518, 523, 524, 527, 529, 531–534, 539, 560, 561, 596, 616, 639
 Поджио А. В. 336
 Пойсс Т. (Poiss Th.) 669
 Подолинский А. И. 501, 502, 560
 Полашег А. (Polaschegg A.) 685
 Полевой К. А. 277, 291, 559
 Полевой Н. А. 151, 156, 158–160, 167, 168, 171, 179, 185, 189, 196, 208, 221, 242, 247, 251, 254, 265, 271, 277–281, 285, 287–297, 299, 301–306, 318, 325, 328, 334, 393, 500, 502–504, 513, 523, 531, 540, 541, 558, 572, 616
 Полежаев А. И. 8, 151, 251, 261, 263, 328, 360, 361
 Поло де Болье М. А. (Polo de Beau-lieu M. A.) 671
 Поллок Дж. 654
 Полонский Я. П. 581
 Полторацкая Е. П. 547, 641, 643, 644, 647–649, 651
 Полторацкий П. М. 643, 647, 649
 Поляков М. Я. 153–155, 191, 281
 Пономарев С. 277
 Пономарева С. Д. 619, 621, 622
 Попов Н. А. 282
 Попугаев В. В. 339, 343
 Потемкин Г. А. 421
 Поуп А. (Pope A.) 689
 Прево А. 322
 Прозоров П. И. 277
 Проскурин О. А. 342
 Проспер М. 325
 Протасова М. А. 386
 Пруст М. (Proust M.) 680
 Псевдо-Лонгин 466
 Пугачев В. В. 340
 Пугачев Е. И. 446, 504, 509
 Путенгон Ж. М. (Poutingon G.M.) 684
 Пушкин А. С. 3–6, 8–16, 21–32, 34–38, 41–43, 45–48, 50–57, 59–70, 72–75, 77–80, 82–84, 86–90, 92–96, 98–110, 112, 113, 115–125, 127–134, 136–138, 140, 142–149, 151, 161, 164, 165, 176, 184, 198, 199, 206, 214, 223, 224, 227–229, 231, 232, 234, 235, 243, 248, 251, 254, 262, 264, 265, 267, 271, 276–278, 287, 293, 305, 308, 312, 323, 325, 328, 334, 335, 338, 341–344, 347, 348, 350, 351, 356, 360, 361, 366–378, 392–444, 446–655, 661
 Пушкин В. Л. 341, 538, 630
 Пушкин Л. С. 575, 637–639
 Пушкина Н. Н. 548, 583, 620, 632–635, 637, 638, 642
 Пушкин Н. С. 450, 608, 629
 Пушкин С. Л. 501, 513, 538
 Пушин И. И. 336, 338, 521, 627
 Пчелов Е. В. 665
 Пыпин А. Н. 152, 276, 282
 Пэрри М. (Parry M.) 673
 Пятковский А. П. 501, 523, 525, 526, 527
 Пятницкий А. Н. 340
- Р**
- Радке-Ульман Г. (Radke-Uhlmann G.) 679
 Раевская Е. Н. 605
 Раевские 544, 606
 Раевский В. Ф. 38, 39, 48, 609–611
 Раевский Н. Н. 324, 550, 551
 Радищев Н. А. 339, 343
 Радке-Ульман Г. 679
 Раич С. Е. 251, 254, 258, 261, 297, 323, 328, 358, 502
 Райх Б. (Reich B.) 682
 Райхлин С. (Reichlin S.) 683
 Рандю А.-К. (Rendu A.-C.) 676
 Расин Ж.-Б. (Racine J.-B.) 672
 Раупах Э.-В. 331, 428
 Раш Р. (Rush R.) 689
 Регн Г. (Regn G.) 683
 Реизов Б. Г. 397
 Рейтерн Е. 386

Рейхер К. 626
Резанов В. И. 385
Ремсби Т. (Ramsby T.) 672
Ризнич А. 587
Рипа Ч. 659
Рист Т. (Rist T.) 670
Рихтер Ж.-П. 52, 312
Роген К.-Ф. (Roguin C.-F.) 676
Родзянко С. Е. 349
Розанов И. Н. 34, 65, 107, 108, 149, 397, 441, 442
Розанов М. Н. 107, 455
Розен Е. Ф. 105, 231, 303, 323, 325, 596, 634
Розина И. В. 440, 455
Рождественский В. А. 54
Ройвекамп Э. (Reuvekamp S.) 687
Романович В. И. 210
Роси П. (Raucy P.) 666
Росsetти Д. Г. (Rossetti D. G.) 668
Росситер У. (Rossiter W.) 682
Ростиславов Д. И. 277
Ростопчина Е. П. 336
Ротчев А. Г. 79, 297, 324, 325
Ру М. (Roux M.) 688
Руппрыхт К. (Rupprecht K.) 672
Руссо Ж.-Ж. (Rousseau J.-J.) 64, 84, 85, 97, 104, 312, 338, 339, 372, 465, 584, 659, 666
Рывина Е. 481
Рылеев К. Ф. 32, 138, 147, 343, 344, 430, 531, 625, 639
Рэми П. (Ramey P.) 691
Рюккерт Ф. 344

С

Сабуров Я. И. 328
Савельев П. С. 262
Савельева А. П. 572
Савинич И. 167, 329
Савич А. Н. 329
Сазонова Л. И. 663
Сайтанов В. А. 30, 90, 149
Салманов Ф. 339
Салтыков Г. С. 424
Салтыкова А. Г. 335
Салтыков-Щедрин М. Е. 174, 489
Сальери А. 305, 410, 504, 557, 558
Самарин Ю. Ф. 177
Самойлова С. А. 567
Сандо Ж. 242
Сандунов Н. Н. 424
Санковский П. С. 531
Санстерр Ж.-М. (Sansterre J.-M.) 691
Сассмен Э. Л. (Sussman A.L.) 666
Саути Р. (Southey R.) 90, 348, 403–406, 411
Сахаров В. И. 509
Светоний 584
Свербеев Д. Н. 182, 276
Свиньин П. П. 217, 325
Свифт Дж. (Swift J.) 689
Селиванов И. В. 173, 178, 182, 274, 329
Селивановский Н. С. 178, 179, 328
Семевский М. И. 335, 506
Семенов В. Н. 505
Семенова Е. С. 555, 564, 566,
Семибратова И. В. 282
Сенека (Sēnēca) 677
Сенковский О.-Ю. (псевд. Барон Брамбеус) 152, 176, 177, 202, 203, 222, 223, 236, 279, 285, 290, 306, 307, 309–311, 323, 518, 611–613
Сив Риххардсдоттир (Sif Rikhardsdottir) 690
Сидни Ф. 459, 486
Сидяков Л. С. 282, 426
Сименс Р. Дж. (Siemens R.G.) 669
Симоновский Г. 297, 325
Синистрари Л. 346
Синицына К. Е. 641
Сиповский В. В. 25, 26, 149
Скабичевский А. М. 282
Скиннер К. (Skinner Q.) 687
Сковорода Г. В. 189, 210, 330
Скуридин М. 329
Слинина Э. В. 143, 149
Случевский К. К. 348
Смирдин А. Ф. 188, 505
Смирнов А. А. 21
Смирнов И. П. 455
Смирнов П. П. 444
Смирнова (Россет) А. О. 581–583, 615, 629
Снегирев И. М. 168, 169, 177, 180, 276, 277, 321
Скотт В. 177, 212, 214, 229, 339, 397, 624
Соболевский А. И. 278
Соболевский С. А. 523–525, 572, 600, 601, 634
Соколов А. Н. 27
Соколов Н. А. 155, 191, 282
Соколов П. Ф. 558, 562, 613
Соколовский В. И. 232, 262, 329
Сократ 105, 339
Соллогуб В. А. 338, 510, 563
Соловьев С. М. 517, 532–534
Сологуб Ф. 348

- Сомов О. М. 242, 251, 333, 507, 650
 Софокл 672
 Спенсер Г. (Spencer H.) 685
 Сперанский М. М. 517, 562, 563
 Срезневский И. И. 277
 Станиславлева В. Н. 282
 Станкевич А. В. 24, 277
 Станкевич Н. В. 166, 177, 178, 182, 196, 234, 235, 238, 242, 243, 245, 251, 277, 278, 311, 312, 329
 Станько А. И. 282
 Старчевский А. В. 152, 282
 Стеггл М. (Steggle M.) 668
 Степанов Н. А. 591
 Степанов Н. Л. 27
 Стерн Л. (Sterne L.) 665
 Столл А. (Stoll A.) 685
 Столпянский П. Н. 380
 Столяров А. А. 455
 Столяров (псевд. Ашевский С.) М. Н. 278
 Стороженко А. Я. 513
 Строев П. М. 320, 328
 Струйский (псевд. Трилунный) Д. Ю. 251, 258, 329
 Стурдза Р. С. 165, 277, 396, 570
 Суворов А. А. 421
 Суворов А. В. 417, 420–422, 424
 Суинберн А. Ч. 348
 Сумароков А. П. 304, 594
 Сумароков П. 480
 Сумцов Н. Ф. 25, 62, 63, 143
 Сунгуров Н. П. 167, 283, 591
 Суперанский М. Ф. 282
 Сухово-Кобылина Е. В. 7, 164, 170, 173, 174, 176, 177, 180, 182, 183, 186, 268, 269, 273, 274, 329, 332
 Сю Э. 236, 242, 319, 327
- Т**
- Тамарченко Н. Д. 657, 659
 Тассо Т. (Tasso T.) 557
 Твеллманн М. (Twellmann M.) 679
 Тезауро Э. 463, 464, 477
 Телуволл (Тельволл) Дж. 33
 Теплова Н. С. 329
 Тепляков (псевд. Лесовинский) А. Г. 237, 238, 329
 Тепляков В. Г. 9, 34, 43, 47, 69, 94, 104, 105, 138, 165, 205, 229, 232, 243, 277, 297, 325, 362, 363, 503
 Тепфер Р. (Toepfer R.) 678
 Теребнев М. 491
 Терликов А. П. 338
 Тернер Дж. (Turner J.) 686
 Тертуллиан (Tertullianus) 445, 456
 Терц Абрам 628
 Тесиолас Ж. (Tasioulas J.) 675
 Тик Л. (Tieck L.) 103, 133, 135, 350, 377, 668
 Тимофеев А. В. 267
 Титов А. 329
 Титов (псевд. Тит Космократов) В. П. 159, 274, 395, 438, 583, 584
 Тихонравов Н. С. 416
 Тобчибашев М. Д. 330
 Толстой Л. Н. 336, 338, 408, 604, 628, 654
 Толстой Ф. П. 608
 Толстой Я. Н. 350, 538, 552, 564, 565
 Томалла Э. (Thomalla E.) 688
 Томашевский А. Ф. 160, 161
 Томашевский Б. В. 27, 36, 77, 149, 350, 395, 443, 455, 507, 514, 539, 540, 543, 554, 593, 597
 Томсон Дж. 381, 566
 Торрен Ф. Р. 325
 Тредиаковский (Тредьяковский) В. К. 304, 426, 563
 Трифонов Н. А. 282
 Троицкий В. Д. 237
 Троицкий В. С. 166, 273, 330
 Троицкий В. Ю. 282
 Троицкий Ю. Л. 661
 Тропинин В. А. 503
 Трофелев Л. Н. 572
 Трофимов И. Т. 282
 Трубачев С. С. 152, 282
 Трубецкой С. П. 336, 350
 Туманский В. И. И. 8, 49, 364, 365, 395, 400, 401, 403, 411, 502, 532, 584–588
 Тургенев Ал-р И. 184, 275, 341, 349, 388, 389, 448, 455, 491, 496, 512, 514, 542, 572, 588, 590, 594, 613–616, 625
 Тургенев Анд. И. 349
 Тургенев И. С. 238, 256, 277, 296, 337
 Тургенев Н. И. 342, 496, 594, 519, 540
 Тургенев Н. Н. 277, 296
 Тынянов Ю. Н. 157, 255, 256, 282, 459
 Тюпа В. И. 659, 664
 Тютчев И. Н. 600
 Тютчев Ф. И. 151, 251, 330, 394, 584, 600, 613
 Тютчева Е. Л. 600
 Тютчева Э. Ф. 600, 613

У

Уайт Г. К. 382
Уваров С. С. 163, 170, 171, 177, 181,
183, 273, 296, 341, 517–520
Уварова Е. С. 558
Уильямс Дж. (Williams J.) 678
Улыбышев А. Д. 350
Уортли Дж. (Wortley J.) 674
Успенский Г. И. 336
Уткин Н. И. 618
Ухалов Е. С. 282
Ушаков В. А. 243, 297, 325, 550
Ушакова Ел. Н. 549, 608, 630

Ф

Фарино Е. 30, 112, 113, 149
Федоров Б. М. 325, 343, 432 588–590
Федунина О. В. 659
Фенг Д. (Feng D.) 690
Фенелон Ф. 339
Филимонов В. С. 590–592
Филиппи Д. (Filippi D.) 690
Филиппов М. М. 283
Филиповски К. (Philipowski K.) 671, 685
Филлингер Р. (Villinger R.) 683
Флакк В. (Flaccus V.) 688
Фогт-Шпира Г. (Vogt-Spira G.) 675
Фок М. Я. фон 589
Фонвизин Д. И. 308, 425, 550
Фортман П. (Fortmann P.) 674
Фосслер К. 656
Фрай Й. (Frey J.) 668
Фрай Н. (Frye N.) 133, 135, 149, 150
Фридлендер Г. М. 360
Фридман Н. В. 29, 30, 149
Фридрих Великий 328
Фридрих К. Д. (Friedrich C. D.) 623
Фризман Л. Г. 27
Фрике Х. (Fricke H.) 674
Фролов П. Г. 168, 274, 292, 295
Фрост Р. 6

Х

Хансен-Лёве А. 349
Хармлесс (Harmless W.) 668
Харсдёрффер Г. Ф. (Harsdörffer G. Ph.) 684
Харст И. (Harst J.) 685
Хауг В. (Haug W.) 676
Хаферланд Х. (Haferland H.) 679

Хвостов А. Д. 418
Хвостов А. С. 342
Хвостов Д. И. 10, 342, 344, 412–436,
442, 565, 578, 589, 637, 655, 665, 692
Хвостов И. М. 418
Хвостова (Горчакова) А. И. 418
Хвостова А. П. 535, 536
Хёйзинга Й. 373
Хелмицкий И. И. 609
Хелти Л.-К.-Г. 350, 382
Херли Д. (Hurley D.) 666
Хиждеу А. 189, 330
Хиждеу Б. Ф. 330
Хилл Т. (Hill Th.) 669
Хильдегарда Бингенская (Hidegardis
abbatissa) 438, 455
Хитрово Е. М. 546, 553, 616
Холланд Дж. (Holland J.) 673
Холсинджер Б. (Holsinger B.) 675
Хомяков А. С. 43, 147, 163, 167, 233,
235, 251, 259, 261, 266, 275, 330, 335,
363, 365, 525, 527, 558
Хомяков Ф. С. 527
Хорват К. 117, 149
Хофман М. Л. 642, 681
Хофман Ф. (Hoffmann V.) 681
Храбан Мавр 478
Хрипков А. Д. 595
Христофорова О. Б. 661, 663
Хусс Б. (Huss B.) 683
Хух Р. (Huch R.) 23, 66, 136, 150
Хьюот С. (Huot S.) 675

Ц

Цветаев Л. А. 170, 273, 295
Цветаева М. И. 500, 632
Цертелев Н. А. 343
Циммер Д. (Zimmer D.) 688
Циммерман И. 86, 90
Цицерон (Cicero) 666
Цичао Чжоу 660
Цумбуш К. (Zumbusch C.) 686
Цурганова Е. А. 663
Цшокке Г. 213, 320, 325
Цыганов Н. Г. 257

Ч

Чаадаев П. Я. 40, 60, 88, 89, 96, 98–100,
180–183, 277, 279, 320, 330, 494–499,
508, 533, 592, 600, 606, 617, 632, 634

Чапмен Дж. (Chapman G.) 683
 Чаттергон Т. 226
 Чжен Уеньдонь 660
 Чекалов К. А. 653, 665
 Челищев П. И. 433, 434
 Черная Т. К. 155, 283
 Чернышевский Н. Г. 24, 152, 283, 296, 337, 355
 Чероне П. 654
 Ческий И. В. 618
 Чижевский Д.И. (Tschizewskij D.) 66, 150
 Чижова И. Б. 536
 Чино да Пистойя (Cino da Pistoia) 685
 Чистяков М. Б. 167, 275, 330
 Чичерин Н. В. 13, 164
 Чосер Дж. (Chaucer G.) 682

Ш

Шаде Н. 548
 Шайтанов И.О. 662
 Шаликов П. И. 252, 425, 431, 432, 585
 Шалон Г. Б. 537
 Шарма М. (Sharma M.) 673
 Шартье А. (Chartier A.) 675
 Шанце К. (Schanze Ch.) 689
 Шатобриан Ф.Р. де 25, 148, 248
 Шаустен М. (Schausten M.) 677
 Шаховский Д. И. 495
 Шаховской А. А. 341, 342, 429, 592
 Шевырев С.П. 151, 159–163, 166, 167, 173, 178, 184, 231, 233–235, 260, 266, 268, 272–277, 285, 287–289, 311–315, 323, 329, 330, 332, 364, 533, 534, 561, 574, 603, 604, 612
 Шейл Э. П. (Scheil A.P.) 667
 Шекспир У. (Shakespeare W.) 200, 225, 325, 329, 392, 410, 446, 503, 509, 532, 665, 671, 682, 687
 Шелли П.Б. (Shelley P.B.) 46, 57, 72, 92, 114, 115, 118, 120, 146–148, 150, 366, 665
 Шеллинг Ф. В. Й. 322, 584
 Шен Л. Ф. 322
 Шендолле Ш.-Ж. де 350
 Шенье А. (Chénier A.) 56, 85–88, 92, 93, 96, 97, 107, 127, 148, 399, 400–403, 411, 526, 587
 Шереметев В. В. 519
 Шереметева Е. И. 338
 Шереметевский В. В. 418
 Шерер В. 661
 Шерф К. (Scharf Ch.) 666
 Шидловский А. 325
 Шиллер Ф. (Schiller F.) 192–194, 199, 225, 230, 268, 271, 319, 331, 362, 394, 396, 437, 455, 566, 690
 Шильдер Н. К. 570
 Ширинский-Шихматов С.А. 342
 Шишков А. А. 79, 164, 251, 255, 258, 293, 297, 325, 331, 486, 516, 518, 635
 Шишков А. С. 216, 325, 342, 431, 448, 536, 592–594
 Шиянг Ю.У. (Chihyung Yu.W.) 684
 Шлегель А. В. 66, 326
 Шлегель И.А. (Schlegel J.A.) 469, 471
 Шлегель Ф. (Schlegel F.) 103, 121, 149, 326, 639, 666, 678, 690
 Шлейермахер Ф. (Schleiermacher F.) 471
 Шляпкин И. А. 275, 277
 Шмеллер Я. Ж. 559
 Шмидт В. Г. (Schmidt W.G.) 684
 Шмидт Г. (Schmidt G.) 674
 Шмитт Ж.-К. (Schmitt J.-K.) 671
 Шмидт Й. (Schmidt J.) 670
 Шнелль Р. (Schnell R.) 673, 681, 682
 Шнидер М. (Schnyder M.) 669, 675
 Шорт У. М. (Short W.M.) 684
 Шперхазе К. (Spoerhase C.) 688
 Шпис К. Г. 339
 Шпицер С. 283
 Шпитцер Л. 657
 Шрамм М. 677
 Шребер Л. Л. 627
 Шрок Ч. (Schrock Ch.) 682
 Штауфер И. (Stauffer I.) 677
 Штедке К. 157, 239–241
 Штейнберг А. А. 346
 Штекман И. (Stückman I.) 670
 Штелин Я. 635
 Штермер-Кайза У. (Störmer-Caysa U.) 677
 Штифтер А. (Stifter A.) 679
 Штрессле Т. (Strässle Th.) 673
 Штрих Ф. (Strich F.) 47, 52, 78, 150
 Шубарт К. Ф. Д. 425
 Шульгин И. П. 328
 Шульц А. 679
 Шульц Дж. А. (Schultz J. A.) 679
 Шуман Р. (Schumann R.) 672

Щ

Щастный В. Н. 650
 Щедрицкий И. А. 425

Щеголев П. Е. 335, 518, 641
Щепкина А. В. 277
Щепкина-Куперник Т. Л. 410
Щербинин М. 339

Э

Эвери Г. (Avery H.) 666
Эврипидин К. – см. Аксаков К. С.
Эйхенбаум Б. М. 6, 157, 283
Эйхендорф Й. фон (Eichendorff J. von)
8, 50, 51, 54–56, 58, 59, 62, 63, 75, 102,
106, 107, 115, 116, 122–124, 126, 138,
141, 142, 147, 148, 367, 672
Эльзон М. Д. 182, 283
Эмская М. А. 480
Энгель И. Я. 468
Энгельгардт Б. М. 387, 390
Энгельгардт Е. А. 371, 520–522, 550
Энгельгардт Н. А. 283, 284
Эразм Роттердамский 664, 693
Эрдман И. Э. (Erdmann J. E.) 672
Эрдман Ф. 307, 326
Эрнст У. (Ernst U.) 674
Эргель В. А. 325, 331
Эстеррейх Е. И. 506
Этуэлл (Atwell) Дж. 668
Эшенбург И. И. (Eschenburg J. J.) 461,
464, 466, 468, 470

Ю

Юдин П. М. 372
Юдина М. В. 654, 655
Юммель П. (Hummel P.) 667
Юнг Э. 350, 351
Юрченко Т. Г. 657
Юрьев Ф. Ф. 369, 370
Юсупов Н. Б. 503, 637
Юхнова И. С. 12

Я

Языков А. М. 88, 158, 594, 596
Языков Д. И. 343
Языков Н. М. 56, 86, 88–90, 97, 147, 151,
158, 162, 163, 165, 173, 176, 180, 190,
201, 243, 251, 260, 261, 271, 272, 275,
278, 320, 331, 334, 335, 364, 429, 438,
546, 547, 581, 591, 594–597, 629, 641
Языков П. М. 594
Якимов В. А. 197

Якобссон А. (Jakobsson Á.) 681
Яковлев М. Л. 527, 576, 619, 637
Яковлев Н. В. 25
Яковлев П. Л. 233, 325, 331, 619, 620
Яковлева А. Р. 486, 618, 627
Якубович Л. 331

А

Arendt D. 144, 149

В

Bloom H. 403
Bourmeyster A. 283

С

Campbell O. J. 149

Д

Draper J. W. 351
Durand G. 423

Е

Emmerson R. K. 446, 455
Erich O. A. 443, 455

И

Ingham W. N. 283

Ж

Jaritz G. 658
Jennings M. 346, 349

К

Kemper D. 660
Kiessling N. 346, 349
Klaniczay G. 657, 674

Л

Lempicki S. von 459
Lenz J. M. R. 44, 148

М

Markwardt B. 472
Maurot P. 366
Meier G. F. 462
Mendelssohn M. 469

Moreau P. 55, 133, 150
Morhof D.G. 466

P

Paré A. 456
Paul J. 52, 148
Perkins D. 68, 110, 132, 150

R

Roos K.L. 349
Rudwin M. 349
Russell J.B. 349, 449, 456

S

Schenk H.G. 65, 150
Scherpe Kl. 468
Schmidt B.A. 437, 456, 674, 684
Städke K. 283
St.-Priest G.-E. G. de 516

T

Tableau X. 66

V

Vigny A.V. de 507

W

Weinberg B. 459, 462
Wenzel H. 65, 150
Wierus I. 440, 456
Wilson J. 448, 456

Z

Zelinsky B. 86, 150

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

СОДЕРЖАНИЕ

Магический кристалл Александра Махова.....	3
Природа в художественном мирозерцании А. Пушкина	13

HISTORIA

Своеобразие романтического мировосприятия в лирике А. С. Пушкина 1820-х годов	21
<i>Вступление</i>	21
<i>Глава 1. Историография вопроса</i>	23
<i>Глава 2. Романтический конфликт личности и общества</i>	31
<i>Глава 3. Ценности и проблема романтического идеала</i>	47
<i>Глава 4. Формы поведения романтического героя</i>	83
<i>Глава 5. Природа и романтическое «Я»</i>	117
<i>Библиографический список</i>	147

715

Журнал «Телескоп» и русская литература 1830-х годов	151
<i>Введение. Историография вопроса</i>	151
<i>Глава 1. Издательская история журнала (1831–1836)</i>	158
<i>Глава 2. Литературно-критическая позиция «Телескопа»</i>	185
<i>Глава 3. Художественная литература на страницах «Телескопа»</i>	236
<i>Заключение</i>	264
<i>Примечания</i>	268
<i>Библиография</i>	271
<i>Приложение 1. Телескоп в контексте журнальной полемики 1830-х годов</i>	284
<i>Приложение 2. Афанасий указатель авторов оригинальных произведений и переводов в «Телескопе»</i>	317
<i>Примечания к Приложению 2</i>	332

Энциклопедические статьи

Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь	333
<i>Бушмакин</i>	333
<i>Вульф</i>	334
<i>Колошин</i>	335
<i>Лоцманов</i>	338

Статьи из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»	341
<i>Арзамас</i>	341
<i>Беседа любителей русского слова</i>	342
<i>Вольное общество любителей российской словесности</i>	343
<i>Вольное общество любителей словесности, наук и художеств</i>	343
<i>Графомания</i>	344
<i>Демоническое</i>	344
<i>Дружеское литературное общество</i>	349
<i>«Зелёная лампа»</i>	350
<i>Кладбищенская поэзия</i>	350

ARGUMENTUM

О языке и стиле литературно-критических статей Н. И. Надеждина	355
Метафоры корабля в русской поэзии 10–30-х годов XIX в.	360
Музыкальный мир античных мифов и лирика Пушкина	368
Игровое поведение в лицейской лирике Пушкина	371
«Магический кристалл» А. С. Пушкина и «Волшебный хрусталец» Н. М. Коншина	374
Эолова арфа: вещь и поэтический миф	379
Последний труд А. Н. Веселовского	385
Перевод-присвоение: чужое слово «инкогнито»	392
Это весёлое имя: Хвостов	412
«Какой-то демон обладал моими играми...»: Пушкин и традиции христианской демонологии	437
Державинская теория лирики в европейском контексте	457
Камень и текст: надгробие как система смыслов	476

FABULA

Статьи А. Е. Махова из книги «Двенадцать зеркал Пушкина»	485
Вступление	485
Из главы «Близнецы – Близнецы»	489
<i>Батюшков К.Н.</i>	489
<i>Глинка М.И.</i>	491
<i>Глинка Ф.Н.</i>	492
<i>Чаадаев П.Я.</i>	494
Из главы «Близнецы – Рак»	499
<i>Николай I</i>	499
<i>Подолинский А.И.</i>	501
<i>Полевой Н.А.</i>	502
Из главы «Близнецы – Лев»	505
<i>Греч Н.И.</i>	505
<i>Загоскин М.Н.</i>	506
<i>Одоевский В.Ф.</i>	508

Из главы «Близнецы – Дева»	510
Войков А.Ф.	510
Дмитриев И.И.	513
Нелединский-Мелецкий Ю.А.	515
Уваров С.С.	517
Энгельгардт Е.А.	520
Из главы «Близнецы – Весы»	522
Веневитинов Д.В.	522
Надеждин Н.И.	528
Из главы «Близнецы – Скорпион»	530
Бестужев А.А.	530
Погодин М.П.	531
Шевырев С.П.	533
Из главы «Близнецы – Стрелец»	535
Голицын А.Н.	535
Завадовская Е.М.	536
Карамзин Н.М.	537
Муравьев Н.М.	543
Из главы «Близнецы – Козерог»	544
Александр I	544
Вульф А.Н.	547
Грибоедов А.С.	548
Инзов И.Н.	550
Ипсиланти А.К.	553
Катенин П. А.	555
Лунин М.С.	558
Мицкевич А.	558
Сперанский М.М.	562
Из главы «Близнецы – Водолей»	563
Гнедич Н.И.	563
Жуковский В.А.	566
Каподистриа И.	570
Крылов И.А.	570
Из главы «Близнецы – Рыбы»	572
Баратынский Е.А.	572
Илличевский А.Д.	576
Карамзина С.Н.	579
Керн А.П.	579
Киреевский П.В.	581
Смирнова А.О.	581
Титов В.П.	583
Туманский В.И.	584
Федоров Б.М.	588
Филимонов В.С.	590
Шишков А.С.	592
Языков Н.М.	594
Из главы «Близнецы – Овен»	597
Востоков А.Х.	597

<i>Гоголь Н.В.</i>	598
<i>Киреевский И.В.</i>	601
<i>Мерзляков А.Ф.</i>	603
<i>Орлов М.Ф.</i>	604
<i>Пушкин Н.С.</i>	608
<i>Раевский В.Ф.</i>	609
<i>Сенковский О.И.</i>	611
<i>Тургенев А.И.</i>	613
<i>Из главы «Близнецы – Телец»</i>	615
<i>Блудов Д.Н.</i>	615
<i>Екатерина II</i>	617
<i>Измайлов А.Е.</i>	619
<i>Измайлов В.В.</i>	622
<i>Козлов И.И.</i>	623
<i>Мордвинов Н.С.</i>	625
<i>Яковлева А.Р.</i>	627
«Двенадцать зеркал Пушкина». Интервью с А.Е. Маховым	628
<i>О.Л. Довгий, А.Е. Махов.</i> Пётр и Пушкин: типология судьбы	632
«Опасение верности». Алексей Николаевич Вульф на rendez-vous	640
СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ А. Е. МАХОВА	652
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	695

А.Е. МАХОВ

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

В ТРЕХ ТОМАХ

ТОМ ПЕРВЫЙ

О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Подписано в печать 24.03.2022 г.
Формат 60x90/16. Усл. печ. л. 45.
Гарнитура Times.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 300 экз. Заказ № 57.

ООО «Аквариус»
300062, г. Тула, ул. Октябрьская, 81а
+ 7 (4872) 49-76-96
grif-tula@mail.ru
aquarius-press@mail.ru
www.grif-tula.ru

ISBN 978-5-6049370-6-8



9 785604 937068



Александр Евгеньевич Махов известен как крупнейший специалист в области западноевропейской культуры и литературы. Его книги — «Сад демонов. Hortus daemonum: Словарь средневековой христианской демонологии», «Hortus daemonum. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения», «Средневековый образ между теологией и риторикой: Опыт толкования визуальной демонологии», «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике», «Эмблематика. Микрокосм», «Реальность романтизма: Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков» — не нуждаются в представлении.

Первый том трёхтомника избранных сочинений знакомит с исследованиями А.Е. Махова о русской литературе и журналистике золотого века, многие из которых (вступительное сочинение, диплом выпускника филфака МГУ, кандидатская диссертация) публикуются впервые.

Имя Пушкина встречается в книге 2532 раза. Все маховские миры — такие разные — сходятся в точке, имя которой «Пушкин». А «наше всё» сквозь «капризный, своевольный» маховский «кристалл» отражается то в зеркале средневековой христианской демонологии, то в зеркале эмблематики, а то и вовсе в зеркале астрологии. «Он вечно тот же, вечно новый...» — это справедливо и для Александра Пушкина, и для Александра Махова.

Всё творчество Пушкина — о «победе вечной жизни над переходящей смертью». Впервые Махов написал об этом в 16 лет. И продолжал писать всю жизнь.