



КЛАССИКИ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ФИЛОЛОГИИ

М. И. ШАПИР

СТАТЬИ
О ПУШКИНЕ

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР



КЛАССИКИ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ФИЛОЛОГИИ

М. И. ШАПИР

СТАТЬИ
О ПУШКИНЕ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2009

ББК 81.031
Ш 23

*Издание осуществлено при поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект № 07-06-07029)*

Р  И

Шапир М. И.

Ш 23 Статьи о Пушкине / Сост. Т. М. Левина; Изд. подгот. К. А. Головастиков, Т. М. Левина, И. А. Пильщиков; Под общ. ред. И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянских культур, 2009. — 400 с. — (Классики отечественной филологии).

ISBN 978-5-9551-0313-6

В книге собраны основные пушкиноведческие работы М. И. Шапира (1962—2006). Это статьи по истории и типологии пушкинского стиха и стихотворного синтаксиса, конкретные поэтико-герменевтические и компаративистские этюды, исследования по эволюции стилей в русской поэзии, выявляющие принципиальную роль бурлеска в национальной поэтической традиции от Ломоносова до Пушкина, а также разыскания в области пушкинской текстологии.

ББК 81.031

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0313-6



© М. И. Шапир (наследники), 2009
© И. А. Пильщиков, указанные статьи, 2009
© Т. М. Левина, составление, 2009
© Языки славянских культур, 2009

Оглавление

От составителя (<i>Т. М. Левина</i>)	7
--	---

І. Стих

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)	11
Нечто о «механизме российских стихов», или Почему Онегин не мог отличить ямба от хорея	71
Статьи для «Онегинской энциклопедии»	75
Стих	75
Строфа	80
Октава	86
Рифма	91

ІІ. Поэтика и герменевтика

Пушкин и Овидий: дополнение к комментарию («Евгений Онегин» 7, лп: 1–2)	105
Пушкин и Овидий: новые материалы (Из комментариев к «Евгению Онегину»)	109
Как звали няню Татьяны Лариной? (Из комментариев к «Евгению Онегину»)	116
Пушкин и русские «заветные» сказки: О фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне»	119
Семантические лейтмотивы иронико-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)	124
Стихотворец и публика в пушкинском отрывке «Не смотря на великие преимущества...» (Дополнения к комментарию) (совместно с <i>И. А. Пильщиковым</i>)	191

III. Историческая стилистика

«...Хоть поздно, а вступленье есть» («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска)	199
О неровности равного: Послание Пушкина «Калмычке» на фоне макроэволюции русского поэтического языка	209
Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина (Набросок концепции) (<i>совместно с И. А. Пильщиковым</i>)	218

IV. Текстология

О текстологии «Евгения Онегина» (орфография, поэтика и семантика)	249
Об орфографическом режиме в академических изданиях Пушкина	265
«Евгений Онегин»: проблема аутентичного текста	275
Отповедь на заданную тему. К спорам по поводу текстологии «Евгения Онегина»	303
Текстология vs аксиология (Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова») (<i>совместно с И. А. Пильщиковым</i>)	320
Библиография	346
Список работ М. И. Шапира о Пушкине.....	392
Summary	392
Contents.....	398

От составителя

В этой книге собрано почти всё, что М. И. Шапир написал о Пушкине.

Шапир начал заниматься Пушкиным довольно поздно, в 1991 году. Ему было 29 лет, за его плечами был комментарий к «Филологическим исследованиям» Г. О. Винокура, неопубликованная (до сих пор) рукопись книги «Принцип семантических отношений» и около 25 статей, в том числе очень для него значимых. Открывающая ряд его пушкинских работ статья «Из истории русского „балладного стиха“: *Пером владеет как елдой*»¹ не была исключительно и непосредственно посвящена Пушкину; речь в ней шла главным образом о становлении одной из семантических окрасок «пародического балладного стиха» и о том, как в борьбе со «славенофилами», писавшими «не для дам», карамзинисты — в первую очередь Батюшков и молодой Пушкин — обращались к опыту обценной бурлескной поэзии XVIII века.

На протяжении 1990-х — 2000-х годов интерес Шапира к Пушкину усиливался, число посвященных ему работ возрастало. В них можно вычленил несколько взаимосвязанных направлений, которые и легли в основу логической структуры настоящей книги. Прежде всего это изучение пушкинского стиха и стихотворного синтаксиса (часть I), затем конкретные поэтико-герменевтические и компаративистские разыскания (часть II), исследование эволюции стилей в русской поэзии, выявляющее принципиальную роль бурлеска в национальной поэтической традиции (часть III), и, наконец, текстология — то направление, которое, наравне с изучением и изданием обценного Пушкина, вызывало наибольшее сопротивление филологического мира (часть IV).

¹ См.: Из истории русского «балладного стиха»: *Пером владеет как елдой* // *Russian Linguistics*. 1993. Vol. 17, № 1. P. 57—84. С исправлениями и дополнениями: Из истории «пародического балладного стиха»: 1. *Пером владеет как елдой* // *Анти-мир русской культуры: Язык; Фольклор; Литература*. М.: Ладомир, 1996. С. 232—266; К семантике «пародического балладного стиха»: («Тень Баркова» в контексте полемики о старом и новом слоге) // Шапир М. И. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков*. М.: Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1. С. 192—223. (*Philologica russica et speculativa*; T. I).

М. И. Шапир намеревался подготовить издания «Домика в Коломне» и «Евгения Онегина», текстологически корректные и полно прокомментированные, вбирающие весь опыт работы предшественников и дополняющие их результатами последних изысканий. В течение года он читал спецкурс по «Домику в Коломне», разбирая, строчка за строчкой, эту небольшую поэму. Однако успел он вместе с И. А. Пильщиковым издать так, как считал нужным, только «Тень Баркова», предложив притом принципиально новую реконструкцию текста².

Летом 2006 года, когда Шапир обдумывал, какой будет эта книга (предполагалось, что она выйдет в малой серии издательства «Языки славянских культур»), ему очень понравилось предложение поместить на обложку в качестве фона акварель Григория Гагарина 1833 года, изображающую Дворцовую площадь со строящимся, еще в лесах, Александрийском столпом — как образ незавершенности большого проекта.

Если бы книгу делал сам автор, многое было бы иначе. В частности, он, скорее всего, убрал бы повторы примеров, которые проходят через разные статьи, особенно в последнем разделе, посвященном текстологии. Но мне остается только печатать эти работы такими, какими они остались.

Три статьи из вошедших в сборник написаны при участии И. А. Пильщикова.

Произведения Пушкина, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по большому академическому изданию (*Пушкин*. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937—1949. Т. 1—16). При ссылках на это издание указываются только номера томов и страниц.

В заключение хотелось бы выразить благодарность Российскому фонду фундаментальных исследований, взявшему на себя финансирование публикации сборника; издательству «Языки славянских культур», чья инициатива издания такой книги возникла еще при жизни автора; И. А. Пильщикову, К. А. Головастикову, А. С. Белоусовой, В. С. Белоусовой и М. В. Акимовой за помощь в работе.

Т. Л.

² См.: *Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы* / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки слав. культуры, 2002. (*Philologica russica et speculativa*; Т. II).

Часть I

СТИХ

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)*

1. Предварительные замечания. В статье описываются три разных типа организации русского стихотворного синтаксиса в их наиболее «крайних», «предельных» исторических воплощениях. Поэтому исследование носит прежде всего типологический характер, но полученные результаты, на мой взгляд, также немало говорят об эволюции русского поэтического языка и могут быть востребованы как подготовительные материалы к его исторической грамматике. Речь идет главным образом об иерархии и тесноте межстрочных синтаксических связей, и в то же время существенное внимание уделяется грамматической структуре строки. Материалом преимущественно служит 4-стопный ямб с чередованием мужских и женских окончаний, однако для проверки выводов дополнительно привлекается ямб 5-стопный.

Основной прием, применяемый в работе, — измерение силы грамматических связей. Оно опирается на довольно дробную классификацию: в отличие от своих предшественников (историю вопроса см. Шапир 1999а: 57; 2000а: 163—164), я различаю 23 ступени последовательного усиления грамматической связанности. Это отношения: 1) между отдельными предложениями, не связанными союзом; 2) между отдельными предложениями, связанными союзом; 3) между частями бессоюзного сложного предложения; 4) между частями сложносочиненного предложения, связанными союзом; 5) между придаточными предложениями, не связанными союзом; 6) между придаточными предложениями, связанными сочинительным союзом; 7) между главным и придаточным предложением; 8) при обособленных словах и оборотах; 9) между не образующими словосочетания неоднородными членами предложения при отсутствии союза; 10) между не образующими словосочетания неоднородными членами предложения при наличии сочинительного союза; 11) между обобщающим словом и однородными членами; 12) между однородными членами при отсутствии союза; 13) между однородными членами при нали-

* Вопросы языкознания. 2003. № 3. С. 31—78.

чию союза; 14) между подлежащим и сказуемым; 15) между членами словосочетания в случае примыкания неизменяемых слов и форм; 16) между членами словосочетания в случае падежного примыкания или управления в переходных конструкциях; 17) между членами словосочетания в случае управления в переходных конструкциях; 18) между членами словосочетания в случае их согласования; 19) между компонентами сложных форм глагола; 20) между предлогом, союзом, частицей и словом или предложением, к которому они относятся; 21) между корневыми морфемами неударного композита; 22) между частями одноударного слова; 23) между частями морфемы или слога (примеры см. Шапир 1999а: 57—59; 2000а: 164—166)¹.

За числовое выражение грамматической связи принимается ее порядковый номер по вышеозначенной классификации. При явной синтаксической или семантической неполноте отрезка речи, предшествующего межстрочной границе, этот показатель удваивается, потому что такие связи (я их называю «двойными») носят сразу «проспективный» и «ретроспективный» характер (предыдущий стих отчасти предсказывает последующий, а последующий возвращает к предыдущему):

Изобразю ль въ картинѣ вѣрной	17 × 2
Уединенный кабинетъ,	7
Гдѣ модъ воспитанникъ примѣрной	14 × 2
Одѣтъ, раздѣтъ и вновь одѣтъ?	1

(Пушкин 1837: 15)

Если через одну клаузулу проходит несколько связей, они учитываются все (такие связи я называю «сложными»):

Съ душою, полной сожалѣній,	10 × 2
И опершися на гранить,	(8+16) × 2
Стояль задумчиво Евгений,	7
Какъ описаль себя Пить.	1

(Пушкин 1837: 31)

¹ Эта классификация несовершенна; в частности, она страдает из-за недостаточной дифференцированности синтаксических позиций (например, в ней не учитывается разный характер связей при обособлении причастных и деепричастных оборотов, не проводится граница между падежным примыканием и управлением). С этим приходится мириться: будучи теоретически оправданной, еще бо́льшая дробность классификации сделала бы несравнимыми данные в новых и старых моих работах (см. Шапир 1998а: 53—60, 116—124; 1999а; 2000а: 161—186, 372—380, 450—457).

Разделив сумму показателей на число межстрочных границ N , мы получим средний коэффициент межстрочной грамматической связанности \bar{S} .

Надежность предложенного способа измерять тесноту синтаксических связей поставил под сомнение М. Л. Гаспаров. Он заметил, что, придавая номерам 23-х степеней статус количественных показателей, я *de facto* считаю «установленным, что (скажем) связь № 5 ровно настолько же сильнее, чем связь № 6, насколько связь № 6 сильнее, чем связь № 7, а это ведь пока не доказано»². Действительно, насколько одна связь теснее другой, мы достоверно не знаем и, может статься, никогда не узнаем. Но, на мой взгляд, это некритично вследствие многоступенчатой градации: если бы, как в пионерском исследовании Г. О. Винокура (1941а), моя классификация различала всего три типа связей, разница в силе между смежными типами при подсчетах была бы решающей, но так как этих типов 23 (причем учтены почти все возможности), то перепады между связями ближайших типов оказываются сравнительно небольшими, а потому и разница в перепадах не может значительно повлиять на результаты.

Другое возражение М. Л. Гаспарова касается удвоения показателей на клаузулах — там, где фраза принудительно требует своего продолжения. Мой оппонент спрашивал, почему связи нужно «удваивать, а не утраивать», и полагал, что «скорее уж дополнительный ретроспективный характер принимают связи на „полузамкнутых“ конструкциях», когда предложение кажется завершенным, но его продолжение заставляет оглянуться и осмыслить предыдущую строку как синтаксически неоконченную. На это можно ответить, во-первых, что различие между «замкнутыми» и «полузамкнутыми» конструкциями — весьма зыбкое: любая законченная фраза при желании может быть продолжена, и не так важно, следует ли продолжение через точку, запятую или точку с запятой (иными словами, любая «замкнутая» конструкция внутри текста, по сути, полузамкнута, ибо сказано еще не всё). А во-вторых, и «замкнутые», и «полузамкнутые» связи действуют только «ретроспективно»: последующий текст мысленно соотносится с предшествующим, но предшествующий (в силу своей подлинной или мнимой языковой завершенности) никак не предсказывает последующего. Напротив, связи в «разомкнутых» конструкциях носят сразу «проспективный» и «ретроспективный» характер: предыдущий стих, как уже было сказано, предвосхищает следующий, который, в свою очередь, отсылает к предыдущему. Подобного рода связи кажутся более сильными, поскольку действуют в обе стороны: вперед и назад, то-

² Здесь и ниже цитируется выступление М. Л. Гаспарова 1 июня 2000 г. на заседании диссертационного совета по русской литературе и фольклористике при Московском государственном университете.

гда как в «замкнутых» и «мнимозамкнутых» конструкциях — лишь назад. *Такъ думаль молодой повѣса* ⟨...⟩ — предложение как будто закончено. ⟨...⟩ *Летя въ пыли на почтовыхъ* ⟨...⟩ — между этим стихом и предыдущим «ретроспективно» устанавливается грамматическая связь. Теперь переставим деепричастный оборот в начало фразы: *Летя в пыли на почтовых, // Так думал молодой повеса...* После первой строки мы ждем непременно продолжения, хотя не знаем точно какого: вид связи проясняется вместе со следующей строкой. Поэтому, чтобы отразить двунаправленность грамматических отношений, я и предлагаю соответствующий показатель удваивать.

2. Первая реформа стихотворного синтаксиса (Ломоносовская ода).

Ломоносов разрабатывал «классическую» модель стихотворного синтаксиса: конец стиха в его одах, как правило, стремится совпасть с самой слабой синтаксической связью — лучше всего с концом предложения. Но такое совпадение не всегда достижимо: иногда предложение бывает длиннее строки. Как часто? Во многом зависит от числа пиррихий.

Известно, что в ранних произведениях Ломоносова, написанных ямбом, ударность стоп вплотную приближалась к 100%. Это способствовало согласованности стиховых и синтаксических членений — нетрудно понять почему. Среднестатистическое простое предложение проще уложить в четырехударную строку, нежели в трех- или двухударную:

Что сердце так мое пронзает?	1
Не дерск ли то Гигант шумит?	1
Не горыль с мест своих толкает?	1
Холмы сорвавши, в твердь разит?	1
Край небес уже трясутся,	3
Пути обычны звезд мятутся!	1
Никак ярится Антей злой!	1
Не Пинд ли он на Оссу ставит?	1
А Этна верьх Кавкасской давит?	1
Не Солнце ль хочет снять рукой?	1

(Ломоносов 1959, 8: 37)³

Каждый из десяти стихов этой строфы насчитывает по четыре ударения, и каждый является простым предложением.

С конца 1741 г. метрические ударения Ломоносов начал систематически пропускать. В течение пяти лет доля полноударных строк неуклонно сокращалась — чуть ли не со 100% до 20% (об эволюции ломоносовской ритмики

³ В цитируемом источнике ударения отсутствуют.

Таблица 1

Межстрочные грамматические связи в одах Ломоносова (по периодам)

	Средняя ударность стопы (%)	Грамматические связи (%) ⁴					\bar{S}	σ	N
		слабые (1—7)	средние (8—13)	сильные (14—20)	двойные	сложные			
Лето 1741	99,1	60,3	18,9	20,8	35,3	7,1	12,3	4,7	438
Конец ноября 1741—1743	91,2	49,3	25,4	25,4	36,9	7,6	14,2	5,7	792
1745—ноябрь 1746	83,9	40,3	27,7	32,0	44,4	9,8	16,7	7,7	408
Декабрь 1746—1751	79,9	39,8	22,1	38,1	53,1	13,9	19,4	8,3	856
1752—1763	80,9	42,6	25,4	32,0	48,6	9,8	17,0	7,6	2081

см. Шапир 1996б; 2000а: 131—160). Параллельно со стихом менялся синтаксис 4-стопного ямба: если в середине 1741 г. с концом предложения совпадали $\frac{2}{3}$ клаузул, то к декабрю 1746 г. этот показатель опустился ниже 40%⁵. Между ритмом и грамматикой установилась тесная зависимость: чем ниже становилась средняя ударность строки, тем выше был средний показатель межстрочной грамматической связанности. И наоборот, когда у позднего Ломоносова наметился обратный процесс и уровень метрической ударности вновь несколько возрос, связи между строками пропорционально ослабли (см. табл. 1).

Удлинение простого предложения, распространившегося в среднем на два-три стиха, и сопряженное с этим усиление межстрочных синтаксических связей не отменяли общей тенденции к согласованию грамматических и стиховых членений, но изменяли характер согласования: с уровня строки оно переходило на уровень строфы. В итоге сложился период, в котором синтаксис относительно точно соответствовал рифменной структуре строфы. Прежде, в полноударном 4-стопном ямбе, одно и то же синтаксическое содержание в принципе готов был принять на себя любой стих:

Уже врата отверзло лето,	3
Натура ставит общий пир,	3
Земля и сердце в нас нагрето,	3
Колелет ветви тих зефир,	12

⁴ Доля сложных связей определяется от общего числа межстрочных границ, доля двойных — от общего числа связей.

⁵ О том, что доля совпадений конца стиха с концом предложения была обусловлена количеством фонетических слов в строке, косвенно свидетельствуют два стихотворения раннего Ломоносова, написанные сплошь полноударными 3-стопными ямбами (см. Ломоносов 1959, 8: 14, 125). В этих небольших произведениях 45% межстрочных границ (10 из 22) суть в то же время границы простых предложений.

Объемлет мягкий луг крилами,	3
Крутится чистый ток полями,	3
Брега питает тучный ил,	3
Древа и цвет покрылись медом,	3
Ведет своим довольство следом	(14+15) × 2
Поспешно ясный вождь светил.	2

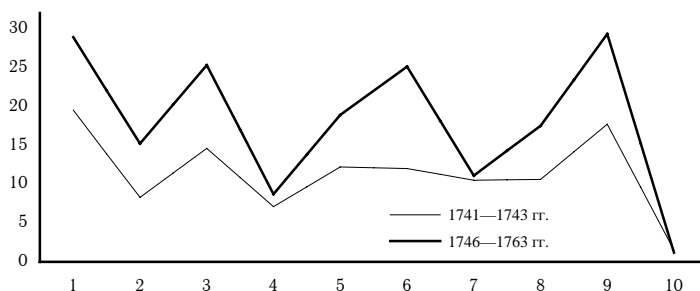
(Ломоносов 1959, 8: 103)

У раннего Ломоносова строки были выравнены как по числу ударений, так и по своей грамматической емкости. Одическое десятистишие с рифмовкой *AbAbCCdEEEd* еще не обрело отчетливой логико-грамматической структуры, отражающей его членение: (2+2)+(3+3). В ломоносовских одах конца 1730 — начала 1740-х годов строфический период не проявлен: кривая межстрочных связей сплюснута и, кажется, кое-где готова перейти в прямую (см. рис. 1 и табл. 2—3; а также Шапир 1999а: 64, 77—78; 2000а: 173, 184—185). Но после того как разноударность строк стала нормой, они перестали быть грамматически эквивалентными даже в потенции. Ясно обозначились строфические позиции, на которых обычно встречаются сильные связи, и те, на которых по большей части сосредоточены связи слабые. Внутри строфы оформился четкий синтаксический ритм, создаваемый закономерным чередованием связей: сильная — слабая — сильная — слабая — средняя — сильная — слабая — средняя — сильная — слабая. И хотя эта схема межстрочных связей в чистом виде не реализована ни в одной строфе, основные закономерности в организации строфического периода она передает адекватно. Например:

Тогда от радостной Полтавы	(15+16) × 2
Победы Росской звук гремел,	3
Тогда не мог Петровой славы	(14+15+17) × 2
Вместить вселенныя предел,	3
Тогда Вандалы низложены	(14+15) × 2
Главы имели преклоненны	16
Еще при пеленах твоих;	3
Тогда предъявлено судьбою,	7 × 2
Что с трепетом перед Тобою	(16+16) × 2
Падут полки потомков их.	1

(Ломоносов 1959, 8: 153)

Процесс формирования строфического периода тоже поддается количественной оценке и выражается в увеличении амплитуды колебания синтаксической кривой. Мерой структурированности строфы может служить среднее отклонение от среднего коэффициента грамматической связанности (σ):

Рис. 1. Синтаксический профиль строфы *AbAbCCdEEd* в одах Ломоносова

у Ломоносова оно растет вместе с усилением межстрочной связанности и немного понижается в последний период — тогда же, когда связи между стихами опять становятся чуть слабее (см. табл. 1—3; а также Шапир 1999а: 71 примеч. 20; 2000а: 181 примеч. 20).

В рамках избранной системы — ее можно назвать синтаксическим способом организации стиха — тесноту межстрочных связей Ломоносов довел до предела. Приведу ярчайший пример. В «Оде ... 1752 года» поэт вспоминает день восшествия Елисаветы Петровны на престол:

Какому Ты подверглась бедству,	7 × 2
Монархиня, чтоб нас спасти.	1
Мы час тот ныне представляем;	3
Представив, вне себя бываем.	1
Надежда, радость, страх, любовь	(14+14+14+14) × 2
Живит, крепит, печалит, клонит,	3
Противна страсть противну гонит,	3
Густеет и кипит в нас кровь!	2

(Ломоносов 1959, 8: 506)

В третьем и четвертом стихах с конца каждое сказуемое стоит непосредственно под своим подлежащим: *Надежда живет, радость крепит, страх печалит, любовь клонит*. При нормальном порядке слов соседние стихи были бы связаны как простые предложения в составе бессоюзного сложного периода — вместо этого у Ломоносова через одну клаузулу проходят четыре предикативных связи⁶.

⁶ Ср. аналогичную дистрибуцию прямых дополнений в «Оде ... 1757 года»: Петр Великий *Полки, законы, корабли // Сам строит, правит и предводит* {...} (Ломоносов 1959, 8: 632).

Таблица 2

Структура грамматических связей у Ломоносова в строфах *AbAbCCdEEEd* (1741—1743 гг.)

Тип связи	Строки (%)										В среднем
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
1	9,8	19,4	7,7	57,1	13,9	31,1	34,2	5,7	7,1	84,8	24,9
2	—	5,6	—	—	—	2,6	2,6	5,7	—	12,1	2,7
3	12,2	33,3	23,1	11,4	22,2	15,8	18,4	20,0	11,9	—	16,9
4	—	—	5,1	—	—	5,2	—	—	2,4	—	1,3
5	—	8,3	—	—	2,8	—	—	—	—	—	1,1
6	—	—	2,6	—	—	—	—	—	2,4	—	0,5
7	12,2	2,8	17,9	2,9	8,3	13,2	7,9	17,1	14,3	—	9,9
8	19,5	8,3	5,1	5,7	2,8	2,6	10,5	—	7,1	—	6,4
9	—	—	—	2,9	—	—	—	2,9	—	—	0,5
10	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	4,9	13,9	12,8	5,7	27,8	15,8	7,9	22,9	11,9	—	12,3
13	—	—	5,1	—	5,6	2,6	—	20,0	—	3,0	3,5
14	7,3	5,6	5,1	5,7	2,8	10,5	5,2	5,7	11,9	—	6,2
15	4,9	—	2,6	2,9	2,8	2,6	2,6	—	4,8	—	2,4
16	19,5	2,8	7,7	5,7	11,1	7,9	5,2	—	26,2	—	9,1
17	7,3	—	2,6	—	—	—	2,6	—	—	—	1,3
18	2,4	—	—	—	—	—	2,6	—	—	—	0,5
19	—	—	2,6	—	—	—	—	—	—	—	0,3
20	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
двойные	56,1	30,6	41,0	22,9	30,6	28,9	28,9	22,9	35,7	—	29,8
сложные	20,0	2,9	8,2	—	2,9	8,6	8,6	—	17,1	—	6,9
\bar{X}	19,5	8,3	14,6	7,1	12,2	12,0	10,5	10,6	17,7	1,5	11,4
σ	8,1	3,1	3,2	4,3	0,8	0,6	0,9	0,8	6,3	9,9	3,9
<i>N</i>	35	35	35	35	35	35	35	35	35	33	348

Разумеется, усиление межстрочных связей не было для Ломоносова самоцелью. Он хотел вызвать определенное художественное впечатление, стремясь передать смятение чувств, охватывающих россиян при мысли об опасности, какой подвергала себя Елисавета, ради них отважившаяся на переворот: «⟨...⟩ славные авторы, — поучал Ломоносов в „Риторике“, — нередко представляют одного человека, двумя ⟨...⟩ противными страстями объятого» (Ломоносов 1952, 7: 201 и далее). Чтобы обнажить противоречивость эмоций, поэт отделил подлежащие от сказуемых, растасовав те и другие. Но сама возможность такой фигуры была подготовлена ритмико-синтаксическими сдвигами, которые произошли в поэтическом языке Ломоносова в середине 1740-х годов. Иначе подобное построение оставалось бы для Ломоносова неприемлемым, что по-своему подтверждают его ранние стихи из «Оды на прибытие Ея Величества ... из Москвы в Санктпетербург» (1742):

Мне вдруг ужасный гром блистает, **4**
И купно ясный день сияет! **1**
То сердце сильна власть страшит, **7 × 2**

Таблица 3

Структура грамматических связей у Ломоносова в строфах *AbAbCCdEEd* (1746—1763 гг.)

Тип связи	Строки (%)										Всего
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
1	2,6	15,4	1,8	46,0	4,0	8,5	29,8	5,7	1,1	90,7	18,6
2	0,3	0,7	—	2,1	—	0,9	4,2	0,3	—	6,2	1,3
3	5,6	16,7	7,4	10,9	8,8	6,5	15,2	11,5	6,9	2,3	9,1
4	0,6	3,7	1,8	2,1	3,0	2,9	2,1	5,1	2,0	—	2,3
5	—	0,7	0,6	3,2	—	0,6	1,7	1,0	—	—	0,7
6	—	0,7	1,2	—	0,7	0,9	0,7	0,3	0,3	—	0,5
7	8,8	12,7	8,9	3,5	11,8	4,4	5,9	8,1	9,1	—	7,5
8	10,0	7,0	14,7	5,6	10,8	8,2	7,3	7,8	9,4	—	8,3
9	3,2	1,3	0,3	1,1	4,4	0,6	1,7	4,4	—	—	1,7
10	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	—	—	—	—	—	—	0,7	—	—	—	0,1
12	5,9	8,4	5,2	8,8	12,8	6,8	8,3	16,6	3,7	0,4	7,6
13	5,9	7,4	6,4	2,5	18,9	6,5	2,8	14,9	6,6	0,4	7,3
14	19,4	8,4	12,9	4,6	8,1	10,3	8,0	8,8	11,1	—	9,5
15	7,9	3,7	6,1	2,5	4,7	6,5	1,8	2,4	9,7	—	4,8
16	22,3	10,0	23,9	6,3	10,1	26,8	5,9	11,5	26,9	—	15,2
17	5,3	3,3	6,7	1,1	1,0	7,6	3,5	1,4	10,9	—	4,3
18	2,3	—	1,5	—	1,0	2,1	0,7	0,4	2,3	—	1,1
19	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
20	—	—	0,3	—	—	—	—	—	—	—	0,0
двойные	80,9	46,8	70,2	25,3	58,2	59,7	29,8	51,4	69,1	1,2	51,2
сложные	21,9	7,4	17,0	3,7	9,6	20,4	5,2	8,1	21,5	—	11,5
\bar{X}	28,9	15,2	25,3	8,7	18,9	25,1	11,1	17,5	29,2	1,2	18,2
σ	10,7	3,0	7,1	9,5	0,7	6,9	7,1	0,7	11,1	17,0	7,4
<i>N</i>	270	270	270	270	270	270	270	270	270	258	2688

То кротость разум мой живит! **1**
 То бодрость страх, то страх ту клонит, **3**
 Противна мысль противну гонит! **1**

(Ломоносов 1952, 7: 286)

Как видим, один и тот же лексико-семантический образ совсем по-разному преломляется синтаксически в 1742 г. и десятилетием позже.

Напрячь межстрочные связи сильнее, не приводя в постоянное противоречие стих и грамматику, было уже невозможно. Не удивительно поэтому, что у современников и последователей Ломоносова средний коэффициент межстрочной связанности понижен: в ломоносовских одах он равен 18,2; в сумароковских — 13,9; в державинских — 15,0 (обследовались произведения со строфой *AbAbCCdEEd*⁷ Так был сделан первый шаг к освобождению син-

⁷ У Сумарокова из-за нехватки материала привлечены также две оды, в которых строфы начинаются не с женского, а с мужского стиха — *aBaBccDeeD* (перечень текстов см. Шапир 1998а: 101—102 примеч. 7; 2000а: 434—435 примеч. 88).

таксиса от ритма: в поэзии Сумарокова и Державина ослабление грамматической связанности строк не сопровождалось повышенной ударностью. При этом синтаксические контуры десятистишия были сохранены младшими поэтами почти в неизменности, и даже разрыв между сильными и слабыми связями сократился не слишком: у зрелого Ломоносова $\sigma = 7,4$; у Сумарокова — 6,9; у Державина — 5,7 (подробнее см. Шапир 1998а: 55—57, 117, 120—121; 2000а: 375—377, 451, 453—454).

3. Вторая реформа стихотворного синтаксиса («Медный Всадник»).

Новые принципы организации поэтической речи открыл автор «Медного Всадника». Однако в большинстве произведений, вышедших из-под его пера, он во многом оставался в рамках синтаксической системы, завещанной Ломоносовым: ее непреложность была окончательно преодолена только в 1830-е годы. Особую роль в этом сыграла последняя поэма Пушкина, в которой грамматическая связанность строк достигла уровня, дотоле неведомого. Раньше среди межстрочных связей всегда преобладали слабые — так было у Ломоносова и у других поэтов XVIII — первой трети XIX в., не исключая самого Пушкина (ср. Брик 1927, № 5: 33—34). Но в «Медном Всаднике» на всем его протяжении первое место по употребительности держат сильные связи, чья доля в заключительной части поэмы превышает 50% (см. табл. 4—7).

Надо подчеркнуть, что это усиление связанности было автономно от акцентного ритма. Насколько позволяют судить собранные данные, у раннего Пушкина прослеживается зависимость, уже известная нам по Ломоносову: чем выше ударность, тем слабее межстрочные связи. В первой части «Кавказского пленника» стихи связаны гораздо теснее, чем во второй ($\bar{S}_i = 19,0$; $\bar{S}_{ii} = 13,7$); в то же время доля полноударных строк в первой части поэмы — на 12% меньше (27,8% против 39,9%), а доля строк с двумя пиррихиями — на 5% больше (7,7% против 2,7%). Обратные пропорциональные отношения между ударностью стихов и теснотой их связи сохранялись в пушкинских стихах достаточно долго. Так, в первой песни «Полтавы» минимуму ударности сопутствует максимум связанности; наоборот, во второй песни минимум связанности обеспечен максимальной ударностью; третья песнь по обоим показателям занимает промежуточное положение.

По-видимому, хотя бы в какой-то степени эта зависимость существовала не только между частями одного произведения, но и между разными произведениями: в «Полтаве» метрические ударения реализуются реже, чем в «Кавказском пленнике», а грамматические связи в среднем оказываются сильнее. Но на петербургскую повесть Пушкина эта закономерность не распространяется. Здесь не так много пиррихий — ощутимо меньше, например, чем в «Евгении Онегине» (ср. Томашевский 1918: 156—157; Шенгели 1921: 53;

Таблица 4

Межстрочные грамматические связи в астротических поэмах Пушкина (общие данные)

	Средняя ударность стопы (%)	Грамматические связи (%)					\bar{S}	N
		слабые (1—7)	средние (8—13)	сильные (14—20)	двойные	сложные		
«Кавказский пленник», 1820—1821								
Часть первая	80,0	34,4	29,0	36,6	48,3	11,9	19,0	362
Часть вторая	84,3	51,4	20,2	28,4	36,3	9,3	13,7	300
В с е г о	82,0	41,9	25,2	33,0	43,0	10,7	16,6	662
«Полтава», 1828—1829								
Песнь первая	79,1	38,5	20,9	40,6	51,6	15,2	20,1	508
Песнь вторая	83,5	48,0	18,4	33,6	43,1	10,0	15,7	490
Песнь третья	82,1	44,4	18,9	36,8	48,8	11,3	17,4	470
В с е г о	81,5	43,4	19,4	37,1	48,0	12,2	17,8	1468
«Медный Всадник», 1833								
Вступление	80,7	30,8	22,1	47,1	50,0	8,4	19,8	95
Часть первая	82,2	29,0	23,3	47,7	62,7	15,4	23,1	162
Часть вторая	80,4	24,8	23,0	52,6	63,1	17,6	24,3	221
В с е г о	81,1	27,3	22,9	49,8	60,5	15,1	23,0	478

Тарановски 1953: таб. III; Лотман М. 1990: 47), — но это не ведет к ослаблению синтаксической связанности строк: она тут выше, чем в стихотворном романе или в других пушкинских поэмах⁸. В самом тексте «Медного Всадника» по плотности ударений лидирует первая часть, при том что коэффициент межстрочной грамматической связанности в ней тоже приближается к максимуму.

Это значит, что связанность строк в «Медном Всаднике» растет не за счет пропуска метрических ударений, а за счет обилия стихотворных переносов (enjambements). Давно замечено, что «поэма изобилует переносами» (Белый 1929: 145) и «глубокими смысловыми паузами на серединах стихов» (Измайлов 1930: 171; ср. Пумпянский 1939: 121; Рудаков 1979: 299; Булаховский 1954: 276; Тимофеев 1939: 216; 1941: 231; 1958: 396; 1982: 264; Поспелов Н. 1960: 248; Матяш 2001: 179). Они участвуют в композиции: по мере приближения к кульминации и развязке их количество и частотность растут.

⁸ О грамматике межстрочных связей в «Евгении Онегине» см. § 4 настоящей статьи.

Во вступлении к «Медному Всаднику» посредине строки обрывается 13% периодов (2 предложения из 15), в первой части поэмы такие периоды составляют уже 45% (25 предложений из 55), а во второй части их становится больше половины — 52% (42 предложения из 81). Усиливающаяся напряженность повествования отзывается напряженностью в синтаксических отношениях: во вступлении коэффициент межстрочной связанности — 19,8; в первой части — 23,1; во второй части — 24,3.

Нет сомнения, что переносы в «Медном Всаднике» выполняют экспрессивные и изобразительные функции, обретая порой прямую иконичность — там, где Нева выходит из своих берегов, синтаксис выходит из берегов стиха:

Погода пуше свирепела,	3
Нева вздувалась и ревела,	8
Котлом клокоча и клубясь,	13
И вдруг, как зверь остервенясь,	(8+15)× 2
На город кинулась. Пред нею	16 × 2
Всё побежало, всё вокруг	(15+16)× 2
Вдруг опустело — воды вдруг	(14+15)× 2
Втекли в подземные подвалы (...)	3

(Пушкин 1978: 14)⁹

Синтаксический слом усилен морфологически (ср. Пospelов Н. 1960: 209): когда река разливается, на смену затяжной серии имперфективных глаголов (*шла, затопляла, свирепела, вздувалась, ревела, клокоча, клубясь*) приходит не менее длинная серия глаголов совершенного вида (*остервенясь, кинулась, побежало, опустело, втекли, хлынули, всплыл, погружен*).

Вместе с тем вряд ли был прав Л. И. Тимофеев, пытавшийся приписать переносам характерологическое значение: по его мнению, рассогласованность грамматического и стихового членения отличает «интонационную тему» Евгения от «интонационной темы» Петра (см. Тимофеев 1939: 216—217; 1941: 230—232; 1958: 397; 1982: 265—266). На самом деле нетрудно убедиться, что в поэме разные ритмико-синтаксические стили не привязаны к конкретному персонажу или теме — чередование стилей отвечает темпу повествования, эмоциональному настрою либо перемене «декораций»:

Несчастный	14 × 2
Знакомой улицей бежит	16

⁹ Здесь и далее вертикальной чертой я обозначаю границы простых предложений в середине стихотворной строки.

В места знакомые. Глядит,	12
Узнать не может. Вид ужасный!	1
Всё перед ним завалено;	3
Что сброшено, что снесено;	3
Скривились домики, другие	14 × 2
Совсем обрушились, иные	14 × 2
Волнами сдвинуты; кругом,	9 × 2
Как будто в поле боевом,	(8+15) × 2
Тела валяются. Евгений	14 × 2
Стремглав, не помня ничего,	12 × 2
Изнемогая от мучений,	(8+15) × 2
Бежит туда, где ждет его	(14+16) × 2
Судьба с неведомым известьем,	8
Как с запечатанным письмом.	2
И вот бежит уж он предместьем,	4
И вот залив, и близок дом...	1
Что ж это?...	
Он остановился.	1
Пошел назад и воротился.	1
Глядит... идет... еще глядит.	1
Вот место, где их дом стоит,	3
Вот ива. Были здесь ворота,	3
Снесло их, видно. Где же дом?	2
И полон сумрачной заботы,	8 × 2
Все ходит, ходит он кругом,	12
Толкует громко сам с собою —	13
И вдруг, удара в лоб рукою,	(8+15) × 2
Захохотал.	

(Пушкин 1978: 18—19)

Фрагмент, отмеченный сильными, двойными и сложными связями, уступает место фрагменту, в котором доминируют связи слабые, одинарные и простые. Первому куску соответствуют удивление, тревога, поспешное движение героя (*бежит, стремглав, бежит*); кругом царит беспорядок, учиненный разрушавшейся стихией. Фрагмент, идущий следом, описывает недоумение и заторможенность (Евгений *остановился*. // *Пошел назад и воротился*); вместо картины разрушения — пустота. Затем напряженность возрастает снова, межстрочные связи опять усиливаются, и фраза — а с нею абзац — разрешаются впечатляющим enjambement'ом, которым ознаменованы эмоциональный взрыв и умопомрачение героя.

Пушкин переносит синтаксические конструкции не только из строки в строку, но также из одного строфоида в другой (ср. Рудаков 1979: 314—315;

Таблица 5

Межстрочные грамматические связи в поэме Пушкина «Кавказский пленник» (1820—1821)

	Грамматические связи (%)																					\bar{S}	N	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	двойные			сложные
Часть I	13,9	3,1	9,9	4,5	0,9	0,5	1,7	10,4	2,4	–	–	8,5	7,8	9,0	3,5	18,6	5,4	–	–	–	48,3	11,9	19,0	362
Часть II	22,1	0,9	20,5	6,6	–	0,3	0,9	7,9	1,5	–	–	7,9	3,0	9,4	4,2	12,4	2,4	–	–	–	36,3	9,3	13,7	300
Всего	17,5	2,1	14,6	5,4	0,5	0,4	1,3	9,3	2,0	–	–	8,2	5,7	9,1	3,8	15,9	4,1	–	–	–	43,0	10,7	16,6	662

Таблица 6

Межстрочные грамматические связи в поэме Пушкина «Полтава» (1828—1829)

	Грамматические связи (%)																					\bar{S}	N	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	двойные			сложные
Песнь I	19,5	2,6	8,1	2,6	2,4	0,3	2,9	5,7	2,6	–	0,2	8,0	4,5	10,4	6,0	18,8	4,5	0,6	–	0,2	51,6	15,2	20,1	508
Песнь II	26,2	3,5	9,8	4,0	1,8	0,2	2,5	6,9	0,9	–	0,5	5,6	4,4	10,0	4,5	14,9	2,9	0,7	–	0,2	43,1	10,0	15,7	490
Песнь III	24,8	6,1	8,3	3,5	0,2	–	1,5	7,9	2,2	–	0,2	3,7	4,8	10,4	5,9	16,1	4,1	0,2	–	0,2	48,8	11,3	17,4	470
Всего	23,3	4,0	8,7	3,3	1,5	0,2	2,3	6,8	1,9	–	0,3	5,9	4,6	10,3	5,6	16,7	3,9	0,5	–	0,2	48,0	12,2	17,8	1468

Таблица 7

Межстрочные грамматические связи в поэме Пушкина «Медный всадник» (1833)

	Грамматические связи (%)																					\bar{S}	N	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	двойные			сложные
Вступление	13,5	–	7,7	2,9	–	3,8	2,9	5,8	1,0	–	–	9,6	5,8	9,6	7,7	21,2	6,7	1,0	1,0	–	50,0	8,4	19,8	95
Песнь II	13,0	2,1	4,1	3,6	2,1	1,0	3,1	7,3	3,1	–	–	7,3	5,7	10,9	7,3	24,9	2,6	1,0	0,5	0,5	62,7	15,4	23,1	162
Песнь III	10,9	3,6	4,7	4,0	0,4	–	1,1	9,5	4,0	–	–	3,6	5,8	15,0	10,6	21,2	5,5	–	–	0,4	63,1	17,6	24,3	221
Всего	12,1	2,4	5,1	3,7	0,9	1,0	2,1	8,0	3,1	–	–	5,9	5,8	12,6	8,9	22,4	4,7	0,5	0,3	0,3	60,5	15,1	23,0	478

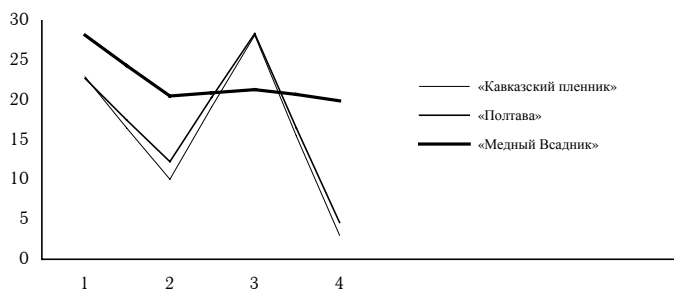


Рис. 2. Синтаксический профиль строфоида *AbAb* в астрофических поэмах Пушкина

Томашевский 1958: 116—127)¹⁰. Когда предложение в языке Ломоносова удлинилось (в том числе, из-за удлинения слов), несовпадение конца стиха с концом строки превратилось из исключения в правило. В целом межстрочные связи усилились, однако самые слабые связи по-прежнему тяготели к клаузулам, которые теперь стали строже дифференцироваться в зависимости от их места в строфе (см. § 2). До тех пор пока стихотворный синтаксис Пушкина оставался в ломоносовском русле, сила межстрочных связей коррелировала с длиной предложения: в первой части «Кавказского пленника» ($\bar{S}_i = 19,0$) средняя длина простого предложения — 2,12 стиха; во второй части, где связи намного слабее ($\bar{S}_{ii} = 13,7$), простое предложение укорачивается в полтора раза — 1,44 стиха. Но в «Медном всаднике» высокий коэффициент связанности не зависит от размеров простого предложения (1,78 стиха), в среднем примерно такого же, как в «Кавказском пленнике» (1,75 стиха). Слабее всего в последней поэме Пушкина связаны строки вступления, хотя именно тут протяженность предложения наиболее велика — 2,46 стиха (в первой части — 1,66; во второй — 1,67).

Вот почему нет ничего неожиданного в том, что рассогласование синтаксических и метрических членений в «Медном всаднике» не ограничивается концами строк, но затрагивает и концы строфоидов: усиление связанности в поэзии зрелого Ломоносова — следствие компромисса между языком и стихом, а усиление связанности в поэзии позднего Пушкина — следствие их форсированного конфликта, о глубине которого можно судить по синтаксической структуре четверостиший *AbAb* (это самые распространенные стро-

¹⁰ Строфоид — это невыделенная группа строк, образующих замкнутую рифменную цепь.

фоиды в астрофических поэмах Пушкина). В «Кавказском пленнике» и «Полтаве» четверостишиям такой рифмовки присущ выраженный синтаксический ритм: после 1-й строки — сильная связь, после 2-й — слабая, после 3-й — сильнейшая, после 4-й — слабейшая. В «Медном Всаднике» этот ритм сломан: все связи становятся более или менее сильными, а различие между ними — непринципиальным (см. рис. 2 и табл. 8). Если у Ломоносова с усилением связанности амплитуда синтаксической кривой увеличивалась, то у Пушкина тот же процесс вызывал обратный эффект: в четверостишиях «Медного Всадника» среднее отклонение от среднего коэффициента связанности даже меньше, чем у раннего Ломоносова, — 2,9 (в «Кавказском пленнике» — 9,5; в «Полтаве» — 8,5). По своей грамматической емкости строки опять почти выравниваются: они безразличны к своему синтаксическому наполнению, независимо от положения в строфоиде¹¹.

Стоит, однако, иметь в виду, что потенциальная синтаксическая эквивалентность стихов в «Медном Всаднике» имеет иную природу, чем в одах начала 1740-х годов. Во-первых, у Ломоносова равноемкость строк означает их синтаксическое подобие, а у Пушкина — синтаксическое разнообразие: в полноударных ломоносовских одах стихи чаще всего представляют собой простое предложение, а в «Медном Всаднике» их строение сильно варьируется¹². Во-вторых, синтаксическая монотония у Ломоносова производна от монотонии ритмической: равноемкость стихов порождается их равноударностью. У Пушкина синтаксис куда менее зависим и от ритма ударных и безударных слогов, и от ритма частоударных и редкоударных строк. С. Е. Ляпин показал, что в первой строке строфы или строфоида повышенная ударность обусловлена грамматически: по статистике слова в начале предложения короче, чем в конце, и ударения располагаются гуще (см. Ляпин 1995; 2001: 138—142). Так можно объяснить максимум ударности на первой строке в четверостишиях «Кавказского пленника» или «Полтавы», но не «Медного Всадника», где этот показатель особенно высок (см. табл. 8), несмотря на то что с началом периода здесь совпадает начало всего лишь $\frac{1}{3}$ строфоидов с рифмовкой *AbAb*. Ритм и синтаксис в них совершенно самостоятельны: первые строки, начинающие собой период, имеют точно такую же ударность, как и те, в которых продолжается период, начатый ранее; предпоследняя

¹¹ Следы прежних строфико-синтаксических навыков остаются в качестве атавизма: связи после нечетных строк всё же сильнее, чем после четных, но не настолько, чтобы играть структурообразующую роль.

¹² Это побудило А. Белого при анализе «Медного Всадника» включить синтаксис в число ритмических факторов (см. Белый 1929: 148—149 и др.; Рудаков 1979: 317 и др.).

Таблица 8

Ритмико-синтаксическая структура четверостиший *AbAb* в астрофических поэмах Пушкина

Тип связи	«Кавказский пленник»					«Полтава»					«Медный Всадник»				
	Строки (%)				Всего	Строки (%)				Всего	Строки (%)				Всего
	1	2	3	4		1	2	3	4		1	2	3	4	
слабые	20,5	60,5	14,9	86,5	42,8	31,5	54,6	18,2	86,5	51,0	12,6	34,8	25,0	36,4	12,9
средние	29,5	28,9	23,4	13,5	24,1	21,8	21,3	20,5	8,7	18,4	12,6	26,1	33,3	22,7	3,2
сильные	50,0	10,5	61,7	—	33,1	46,8	24,1	61,4	6,7	36,8	75,0	43,5	50,0	45,5	2,2
двойные	61,4	28,9	70,2	2,7	43,4	64,5	33,3	68,2	11,5	46,6	70,8	56,5	54,2	54,5	61,3
сложные	13,2	—	18,4	—	7,9	16,3	3,8	23,1	2,0	11,4	19,0	9,5	19,0	10,0	14,5
\bar{s}	22,9	10,0	28,1	3,0	16,1	22,8	12,3	28,3	4,7	17,1	28,2	20,6	21,4	19,9	22,6
σ	6,8	6,1	12,0	13,1	9,5	5,7	4,8	11,2	12,4	8,5	5,6	2,0	1,2	2,7	2,9
<i>N</i>	38	38	38	37	151	104	104	104	102	412	21	21	21	20	83
Ударность строки	3,42	3,34	3,24	3,11	3,28	3,35	3,30	3,32	3,13	3,27	3,57	3,10	3,29	3,29	3,31

строка этих четверостиший по своей ударности не отличается от последней, хотя предложение завершается с концом третьей строки в 10% случаев, а с концом четвертой строки — в 33%.

Поскольку синтаксис межстрочных связей в «Медном Всаднике» перестраивался за счет переносов, это не могло не сказаться и на синтаксисе стихотворной строки (см. табл. 9—12¹³). Пока Пушкин избегал резко обострять противоречия между стиховым и синтаксическим членением, «вертикальные» и «горизонтальные» связи оставались независимыми друг от друга: усиление или ослабление межстрочной связанности было сопряжено с колебанием удельного веса разных ритмических форм, но не предполагало их коренного синтаксического преобразования. Это видно на примере «Кавказского пленника»: во второй части поэмы, где межстрочная связанность заметно ослабевает, синтаксические отношения внутри строки либо не претерпевают никаких изменений (см. табл. 9), либо ослабляются несущественно (см. табл. 11)¹⁴. Грамматической «спаянностью» строк «Медный Всадник» обязан

¹³ Сила межсловных (а точнее межтактовых) связей в строке квалифицируется по той же шкале, что и сила связей межстрочных (см. § 1), но при вычислении среднего коэффициента межсловной связанности (\bar{s}) все связи интерпретируются как простые и одинарные.

¹⁴ Качественно меняется только встречаемость ритмических форм: доля I формы [∪∪∪∪∪∪(∪)] увеличивается на 12,1%; доля IV формы [∪∪∪∪∪∪(∪)] сокращается на 10,7% (в совокупности обе этих формы в «Кавказском пленнике» составляют более 80% строк).

Таблица 9

Внутристрочные грамматические связи в поэме Пушкина «Кавказский пленник» (IV форма)

Тип связи	Часть первая				Часть вторая				В целом			
	Место связи			Всего	Место связи			Всего	Место связи			Всего
	1—2	1—3	2—3		1—2	1—3	2—3		1—2	1—3	2—3	
1	2	—	1	3	1	—	—	1	3	—	1	4
2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
3	5	—	—	5	4	—	—	4	9	—	—	9
4	2	—	1	3	—	—	—	—	2	—	1	3
5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
7	2	—	—	2	2	—	—	2	4	—	—	4
8	5	8	1	14	3	2	1	6	8	10	2	20
9	12	7	8	27	3	6	3	12	15	13	11	39
10	1	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	1
11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	7	—	5	12	4	—	5	9	11	—	10	21
13	1	1	6	8	—	1	6	7	1	2	12	15
14	15	12	7	34	13	18	9	40	28	30	16	74
15	4	3	8	15	4	3	3	10	8	6	11	25
16	30	44	39	113	22	22	31	75	52	66	70	188
17	4	12	8	24	5	3	7	15	9	15	15	39
18	46	5	68	119	22	8	40	70	68	13	108	189
19	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
20	1	3	—	4	3	—	—	3	4	3	—	7
21	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
\bar{s}	14,4	14,9	16,0	15,1	14,7	14,7	16,0	15,2	14,4	14,8	16,0	15,2
К-во связей	136	95	152	384	86	63	105	254	223	158	257	638

тому, что самая слабая связь легко отрывается от клаузулы и перемещается внутрь стиха — усиление межстрочной связанности автоматически приводит к ослаблению связей в середине строки. В наибольшей степени это касается IV формы: во вступлении к поэме $\bar{s}_{IV} = 15,8$ при $\bar{S} = 19,8$; в первой части $\bar{s}_{IV} = 14,4$ при $\bar{S} = 23,1$; во второй части $\bar{s}_{IV} = 14,1$ при $\bar{S} = 24,3$.

Перестройка внутристрихового синтаксиса была качественной, а не только количественной. В I форме (ее доля 34,3%) Пушкин в основном сохранил синтаксические параметры классического стиха: последняя контактная связь (то есть связь между соседними тактами) — самая сильная, а самая слабая — это связь между вторым и третьим тактом, разделяющая строку надвое (ср. Гаспаров 1981: 165—167; 2001: 134—136; Гаспаров, Скулачева 1993: 37—38; Скулачева 1996: 19—21; Шапир 1998а: 58—60; 2000а: 378—379; и др.). В «Медном Всаднике» своеобразие полноударных ямбов заключается лишь в том, что по краям строки связи ослаблены намного меньше, нежели в середине (см. рис. 3). Что же касается наиболее частотной IV формы (46,6%), то ее синтаксическая структура неизмеримо специфичнее. В трехударных стихах

Таблица 10

Внутристрочные грамматические связи в поэме Пушкина «Медный Всадник» (IV форма)

Тип связи	Вступление				Часть первая				Часть вторая				В целом			
	Место связи			Всего	Место связи			Всего	Место связи			Всего	Место связи			Всего
	1—2	1—3	2—3		1—2	1—3	2—3		1—2	1—3	2—3		1—2	1—3	2—3	
1	—	—	—	—	—	—	5	5	2	—	13	15	2	—	18	20
2	—	—	—	—	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	2	2
3	—	—	1	1	2	—	1	3	—	—	5	5	2	—	7	9
4	—	—	1	1	—	—	1	1	—	—	2	2	—	—	4	4
5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
6	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	1	1
7	—	—	—	—	—	—	1	1	2	—	1	3	2	—	2	4
8	2	1	—	3	2	—	1	3	2	2	2	6	6	3	3	12
9	1	3	1	5	2	5	—	8	4	9	2	15	7	18	3	28
10	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	2	—	1	3	1	—	1	2	2	1	—	3	5	1	2	8
13	1	—	2	3	1	4	6	11	3	1	3	7	5	5	11	21
14	2	6	3	11	5	4	3	12	8	5	5	18	15	15	11	41
15	3	—	3	6	2	1	3	6	4	8	4	16	9	9	10	28
16	4	9	7	20	12	18	6	36	16	18	17	51	32	45	30	107
17	—	2	—	2	2	—	3	5	4	2	3	9	6	4	6	16
18	8	3	22	33	11	3	25	39	24	3	36	63	43	9	83	135
19	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
20	—	—	—	—	2	2	1	5	3	2	—	5	5	4	1	10
21	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	2	2	—	—	2
\bar{x} К-во связей	14,9 23	14,5 14	15,8 41	15,3 88	15,0 42	14,7 38	13,9 60	14,4 140	15,3 76	14,3 51	13,1 93	14,1 220	15,1 141	14,5 113	13,9 194	14,4 448

классического типа последняя связь теснее первой: перед клаузулой концентрируются управление и согласование (ср. Гаспаров 1981: 164—165; 2001: 132—133; Гаспаров, Скулачева 1993: 38—40; 1999). Именно так обстоит дело в «Кавказском пленнике». В «Медном Всаднике» тоже есть немало строк с привычной синтаксической структурой (в начале поэмы они господствуют безраздельно):

16 (1—3), 18 (2—3)	⟨...⟩ Товар запасливой торговли,	12 × 2
16 (1—3), 18 (2—3)	Пожитки бледной нищеты,	12 × 2
16 (1—2), 18 (2—3)	Грозой снесенные мосты,	12 × 2
16 (1—3), 18 (2—3)	Гроба с размытого кладбища	14 × 2
16 (1—2), 1 (2—3)	Плывут по улицам!	
	Народ ⟨...⟩	14 × 2

(Пушкин 1978: 15)¹⁵

¹⁵ В столбце слева от цитаты указывается тип внутристрочной связи и номера тактов, ею связанных.

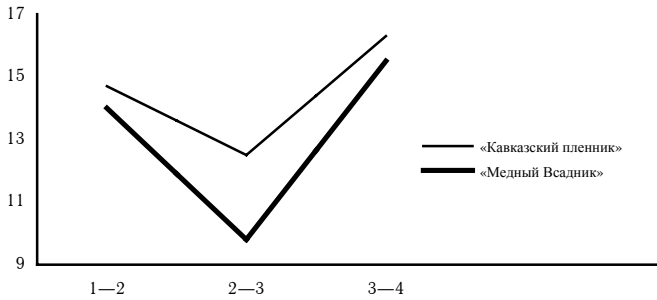


Рис. 3. Синтаксический профиль контактных связей в полноударных 4-стопных ямбах Пушкина

В первых четырех строках самая слабая из представленных связей регулярно приходится на клаузулу, а самая сильная — связывает последнее слово с предпоследним. Но к концу «Медного Всадника» связь между вторым и третьим тактом постепенно ослабевает, а между первым и вторым — усиливается. Всё больше становится строк вроде той, что завершает предыдущую цитату: <...> Дворцов и башен; корабли <...>; <...> Пустынных улиц, и светла <...> (вступление, стихи 32, 53); <...> Звать этим именем. Оно <...>; <...> Что был он беден, что трудом <...>; <...> Ума и денег. Что ведь есть <...>; <...> На город кинулась. Пред нею <...>; <...> Со славой правил. На балкон <...>; <...> Вливались улицы. Дворец <...>; <...> Его мечта... Или во сне // Он это видит? иль вся наша <...> (ч. I, стихи 18, 32, 36, 87, 108, 116, 151—152); <...> Готов был челн — и наконец // Достиг он берега. Несчастный <...>; <...> В места знакомые. Глядит <...>; <...> Скривились домики, другие // Совсем обрушились, иные // Волнами сдвинуты; кругом <...>; <...> Тела валяются. Евгений <...>; <...> Беды вчерашней; багряницей <...>; <...> На ближнем выместить. С дворов <...>; <...> Его стегали, потому <...>; <...> У Невской пристани. Дни лета // Клонились к осени. Дышал <...>; <...> Он прошлый ужас; торопливо <...>; <...> Большого дома. На крыльце <...>; <...> Бежать пустился. Показалось <...>; <...> На взморье виден. Иногда <...>; <...> Пустынный остров. Не взросло <...>; <...> Домишко ветхий. Над водою <...>; <...> И весь разрушен. У порога <...> (ч. II, стихи 36—37, 39, 43—45, 47, 73, 84, 111, 120—121, 132, 138, 180, 206, 212, 215, 219) и др. Из-за нагнетения таких фигур общий синтаксический профиль IV формы в «Медном Всаднике» противоположен классическому (см. рис. 4)¹⁶.

¹⁶ Красноречива динамика связей между вторым и третьим словом: во вступлении $\bar{s}_{2-3} = 15,8$; в первой части $\bar{s}_{2-3} = 13,8$; во второй части $\bar{s}_{2-3} = 13,1$.

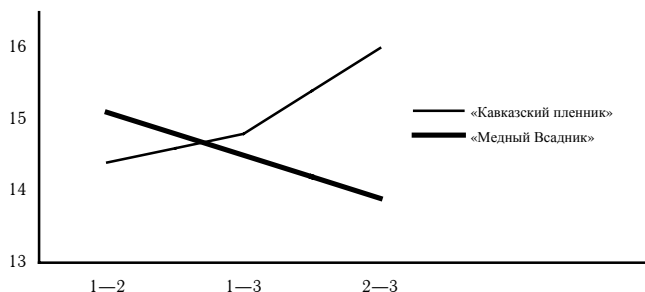


Рис. 4. Синтаксический профиль 4-стопных ямбов Пушкина с пиррихием на третьей стопе

Освоение самых разных синтаксических возможностей привело к тому, что в последней поэме Пушкина нет ни одной ритмической формы, в которой не были бы опробованы все мыслимые типы разбиения строки между двумя предложениями. В I форме, как это следует из сказанного выше, поэт предпочитал синтаксическую паузу в середине стиха: *⟨...⟩ И вдаль глядел. Пред ним широко // Река неслася; бедный челн ⟨...⟩; ⟨...⟩ Кругом шумел. И думал Он ⟨...⟩; Прошло сто лет, и юный град ⟨...⟩; ⟨...⟩ Свой ветхий невод, ныне там ⟨...⟩; ⟨...⟩ Звучит приятно; с ним давно ⟨...⟩; ⟨...⟩ Оно забыто. Наш герой ⟨...⟩; ⟨...⟩ Ему в ту ночь, и он желал ⟨...⟩; ⟨...⟩ Не так сердито... Сонны очи ⟨...⟩* (вступление, стихи 3—4, 11, 21, 29; ч. I, стихи 14, 22, 64, 67) и т. д. Однако граница между предложениями может быть и после первого такта, и после третьего: *⟨...⟩ Евгений. Он страшился, бедный ⟨...⟩; ⟨...⟩ Обломки... Боже, боже! там ⟨...⟩; ⟨...⟩ Вот ива. Были здесь ворота ⟨...⟩; ⟨...⟩ Стал чужд. Весь день бродил пешком ⟨...⟩* (ч. I, стихи 131, 145; ч. II, стихи 59, 104); *О чем же думал он? о том ⟨...⟩; ⟨...⟩ Как воры, лезут в окна. Челны ⟨...⟩; Прошла неделя, месяц — он ⟨...⟩* (ч. I, стихи 31, 95; ч. II, стих 97) и др. Для IV формы — мы это видели — характерны слабые связи перед последним тактом (ср. Рудаков 1979: 317), но не так мало есть стихов с паузой между первым и вторым фонетическим словом: *⟨...⟩ Но что ж, он молод и здоров ⟨...⟩; ⟨...⟩ Того, чьей волей роковой ⟨...⟩; ⟨...⟩ Ему, что грозного царя ⟨...⟩; ⟨...⟩ Смятенье. К сердцу своему ⟨...⟩* (ч. I, стих 51; ч. II, стихи 153, 181, 200) и т. п. II и тем более III ритмическая форма [◡◡◡◡◡◡(◡) и ◡◡◡◡◡◡(◡)] встречаются на порядок реже, но тенденция к их синтаксическому дроблению проводится еще настойчивей: строк, поделенных между простыми предложениями, среди стихов IV формы — 18%, среди стихов III формы — 21%, среди стихов II формы — 23%. Строки II и III формы (в отличие от IV) чаще всего разрезаются после первого такта: *⟨...⟩ Всё*

Таблица 11

Внутристрочные грамматические связи в поэме Пушкина «Кавказский пленник» (I форма)

Тип связи	Часть первая							Часть вторая							В целом						
	Место связи						Всего	Место связи						Всего	Место связи						Всего
	1—2	1—3	1—4	2—3	2—4	3—4		1—2	1—3	1—4	2—3	2—4	3—4		1—2	1—3	1—4	2—3	2—4	3—4	
1	2	-	-	1	-	-	3	-	-	-	6	-	-	6	2	-	-	7	-	-	9
2	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	1
3	3	-	-	3	-	-	6	4	-	-	13	-	-	17	7	-	-	16	-	-	23
4	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	1
5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
7	-	-	-	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-	4	4	-	-	-	-	-	4
8	-	1	-	-	-	1	2	5	3	2	3	1	1	15	5	4	2	3	1	2	17
9	5	-	2	6	3	1	17	4	-	1	4	3	2	14	9	-	3	10	6	3	31
10	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
11	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
12	1	3	-	5	2	4	15	3	2	2	2	2	1	12	4	5	2	7	4	5	27
13	3	2	1	-	-	1	7	-	-	-	2	-	2	4	3	2	1	2	-	3	11
14	11	2	3	10	15	12	53	15	6	3	8	11	17	60	26	8	6	18	26	29	113
15	8	2	2	1	1	3	17	6	2	4	3	-	5	20	14	4	6	4	1	8	37
16	23	7	4	9	8	21	72	18	4	12	7	12	27	80	41	11	16	16	20	48	152
17	3	3	4	3	4	4	21	14	1	4	5	4	11	39	17	4	8	8	8	15	60
18	24	-	-	10	7	43	84	17	-	-	11	5	42	75	41	-	-	21	12	85	159
19	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
20	3	-	-	-	-	1	4	5	-	-	4	-	1	10	8	-	-	4	-	2	14
21	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	2	-	-	-	1	-	1	2
\bar{x}	15,0	14,4	14,7	13,6	14,8	16,4	15,1	14,3	13,5	14,7	11,7	14,8	16,3	14,5	14,7	14,0	14,7	12,5	14,8	16,3	14,8
К-во связей	86	21	16	48	41	91	303	97	18	28	69	38	110	360	183	39	44	117	79	201	663

Таблица 12

Внутристрочные грамматические связи в поэме Пушкина «Медный Всадник» (I форма)

Тип связи	Вступление							Часть первая							Часть вторая							В целом							
	Место связи						Всего	Место связи						Всего	Место связи						Всего								
	1-2	1-3	1-4	2-3	2-4	3-4		1-2	1-3	1-4	2-3	2-4	3-4		1-2	1-3	1-4	2-3	2-4	3-4		1-2	1-3	1-4	2-3	2-4	3-4		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
1	-	-	-	1	-	-	1	3	-	-	6	-	1	10	2	-	-	16	-	1	19	5	-	-	23	-	2	30	
2	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	3	-	-	3	
3	-	-	-	1	-	-	1	2	-	-	4	-	1	7	1	-	-	1	-	1	3	3	-	-	6	-	2	11	
4	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	2	-	-	2	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	4	-	-	4	
5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
7	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	3	-	-	5	2	-	-	4	-	-	6	
8	1	-	2	-	2	-	5	2	2	-	3	5	1	13	2	1	1	2	1	-	7	5	3	3	5	8	1	25	
9	2	1	2	1	-	2	8	3	1	-	2	1	6	13	5	2	1	3	1	2	14	10	4	3	6	2	10	35	
10	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-	1		
11	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	
12	-	1	-	2	-	-	3	1	2	1	1	1	4	10	5	1	-	4	2	3	15	6	4	1	7	3	7	28	
13	2	-	1	1	-	3	7	1	-	2	1	-	1	5	3	-	-	-	-	-	3	6	-	3	2	-	4	15	
14	3	1	1	-	1	1	7	13	3	1	3	4	3	27	9	-	-	5	4	8	26	25	4	2	8	9	12	60	
15	3	1	-	1	-	-	5	8	2	5	2	1	12	30	11	1	-	5	2	7	26	22	4	5	8	3	19	61	
16	3	2	1	5	2	8	21	7	3	6	3	5	8	32	7	3	4	3	3	6	26	17	8	11	11	10	22	79	
17	2	2	1	-	1	2	8	1	-	-	2	2	-	5	4	-	1	-	2	4	11	7	2	2	2	5	6	24	
18	8	-	-	10	4	9	31	7	1	1	1	-	10	20	11	-	-	3	4	25	43	26	1	1	14	8	44	94	
19	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	
20	-	-	-	1	-	-	1	1	-	-	-	-	8	9	2	-	-	-	-	4	6	3	-	-	1	-	12	16	
21	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	
\bar{x}	15,2	14,5	11,8	14,0	15,1	15,8	14,7	13,5	13,4	15,1	8,7	12,9	14,9	13,1	13,9	12,6	14,0	8,2	14,6	15,9	13,2	14,0	13,5	14,0	9,8	14,0	15,5	13,5	
К-во связей	24	8	8	27	10	25	102	50	14	16	32	19	55	186	64	8	7	47	20	61	207	138	30	31	106	49	141	495	

побежало, всё вокруг // Вдруг опустело — воды вдруг <...>; <...> Захохотал. Ночная мгла <...>; <...> Не устоял. Мятежный шум <...>; <...> Не приходил. Он скоро свету <...> (ч. I, стихи 88—89; ч. II, стихи 65, 92, 103); Царь молвил — из конца в конец <...>; <...> Открылась, и Евгений мой <...> (ч. I, стих 118; ч. II, стихи 16). Но бывает, что во II и в III форме граница предложений помещается перед последним тактом: <...> Он наконец закрыл. И вот <...> (ч. I, стих 68); <...> «<...> Царям не совладеть». Он сел <...>; (ч. I, стих 111). Несколько раз «синтаксическая цезура» возникает в стихах VI формы [○○○○○○○○(○)]: <...> Не унималась; что река // Всё прибывала; что едва ли <...>; <...> Не за себя. Он не слышал <...>; <...> Не примечал. Он оглушен <...>; <...> Там ни былинки. Наводнение <...> (ч. I, стихи 42—43, 133; ч. II, стихи 114, 213). Даже VII ритмическая форма [○○○○○○○○(○)], появляющаяся на страницах «Медного Всадника» единожды, синтаксически членится на полустишия: <...> Что сброшено, что снесено <...> (ч. II, стих 42)¹⁷.

Переносы стали своего рода «фирменным знаком» поэмы: кажется, не обращалось еще внимания на то, что «Медный Всадник» обрамлен двумя enjambement'ами: первая фраза поэмы содержит rejet (период, начатый выше, окончен посреди стиха), последняя фраза поэмы содержит contre-rejet (период, кончающийся ниже, начат посреди стиха). Синтаксические и стиховые членения то и дело не совпадают, но при том отчетливо соотносятся: предложения сравнительно коротки и соизмеримы с длиной стиха, а их границы смещены от клаузулы на слово, реже — на два. Такую систему организации поэтической речи — педалирующую рассогласованность языковых и стиховых единиц, обыгрывающую их «сдвинутость» относительно друг друга — есть все основания называть *антисинтаксической*.

4. Подготовка второй реформы стихотворного синтаксиса (онегинская строфа). Хотя синтаксическая реформа Пушкина осуществилась в последней из его поэм, подготавливалась она задолго и в разных произведениях, из которых важнейшее — это «Евгений Онегин» (1823—1830). С. Б. Рудаков был абсолютно прав, утверждая: «Чтобы проследить путь формирования бесстрофического стиха „Медного всадника“, надо отправляться от анализа онегинской строфы» (Рудаков 1979: 297).

Ближайший смысл этих слов лежит на поверхности. Первые строки, входящие в сюжет «Медного Всадника», выросли из начала «Езерского» (1832), который был написан онегинской строфой (см. Измайлов 1930):

¹⁷ Два стиха в поэме поделены между тремя простыми предложениями каждый: *Осада! приступ! злые волны <...>* (ч. I, стих 94); <...> *Уж никогда; казалось — он <...>* (ч. II, стих 113).

Над омраченным Петроградом	16 × 2
Осенний ветер тучи гнал,	3
Дышало небо влажным хладом,	3
Нева шумела. Бился вал	16
О пристань набережной стройной,	8
Как челобитчик беспокойный	16
Об дверь судейской; дождь в окно	(14+16) × 2
Стучал печально. Уж темно	(15+15) × 2
Все становилось. В это время	9 × 2
Иван Езерский, мой сосед,	(14+16) × 2
Взошел в свой тесный кабинет.	2
Однако ж род его и племя,	13 × 2
И чин, и службу, и года	17 × 2
Вам знать не худо, господа.	1

(Пушкин 1978: 87)¹⁸

Симптоматично, что все границы четверостиший в этой строфе не совпадают с границами предложений¹⁹. Строфико-синтаксические противоречия усугубляются тем, что один раз рассогласование членений принимает форму *contre-jeu* (*Бился вал || О пристань набережной стройной* <...>), а другой раз — форму *double-jeu*, стоящего в ряду других переносов:

<...> Как челобитчик беспокойный
 Об дверь судейской; | дождь в окно
 Стучал печально. | Уж темно ||
 Все становилось. | В это время
 Иван Езерский, мой сосед <...>

Но дело не просто в генезисе нескольких строк из «Медного Всадника», которые берут начало в онегинской строфе «Езерского». Интерес представляют общие принципы языкового членения этой строфической формы. Принято думать, что в целом синтаксические паузы «поддерживают композицию онегинской строфы» (Гарлинская 1999/2000: 327). Это и верно, и неверно. С одной стороны, структуру строфы Пушкин мыслил по схеме 4+4+4+2: «Strof 4/croisés, 4 de suite 1. 2. 1. et deux» (Якушкин 1884: 331; РП: 293); в силу этого пониженный показатель межстрочной связанности после 4-го, 8-го и 12-го стихов можно считать проявлением строфико-синтаксической согласо-

¹⁸ Двумя вертикальными чертами в цитате я обозначаю переносы между строфоидами в составе онегинской строфы: *AbAb || CCdd || EffE || gg*.

¹⁹ Н. В. Измайлов обнаружил, что, перерабатывая строфу, Пушкин целенаправленно углублял «паузы на полустихиях» (Измайлов 1930: 183 примеч. 2; Рудаков 1979: 305—308).

ванности (см. рис. 5 и табл. 13)²⁰. С другой стороны, все границы между строфоидами внутри строфы равнозначны только метрически, но отнюдь не синтаксически: исследователи сходятся в том, что сильнее всего выделено первое четверостишие, а слабее всего — третье (см. Винокур 1941а; а также Томашевский 1934: 386; 1956в: 158; 1958: 118 и др.; Поспелов Н. 1960: 111 и др.; Постоутенко 1990; 1998: 150—151; Тарлинская 1999/2000: 326—329, 345—347). При этом сила связи между вторым и третьим четверостишием ($\bar{S}_8 = 14,5$) приблизительно равна силе связи между половинками первого четверостишия ($\bar{S}_2 = 14,7$), хотя с точки зрения стиха эти позиции неравноценны. А синтаксическая граница двух последних строфоидов ($\bar{S}_{12} = 16,2$) оказывается даже слабее границы, рассекающей начальный строфоид пополам, — как тут не увидеть расхождения между грамматикой и поэтикой, которое ярко проступает при сравнении онегинской строфы и одической (см. рис. 1)!²¹

В «Евгении Онегине» Пушкин опробовал многие формы организации стихотворной речи, которые потом нашли себе широкое применение в «Медном Всаднике». Время от времени межстрочные переносы идут в «Онегине» целыми сериями, не такими длинными, как в последней поэме Пушкина, но всё же подчас вбирающими границы строфоидов и целых строф:

⟨...⟩ Едва замѣтную струю	16 × 2
Виѣтся парь, и теплотой	16 × 2
Каминь чуть дышетъ. Дымъ изъ трубокъ	14 × 2
Въ трубу уходитъ. Свѣтлый кубокъ	14 × 2
Еще шипитъ среди стола.	1
⟨...⟩ И вмѣстѣ нѣсколько минутъ	(14+16) × 2
Они сидятъ. Слова найдуть	16
Изъ усть Онѣгина. Угрюмой,	12 × 2

²⁰ Пунктир на графике соответствует среднему коэффициенту межстрочной связанности.

²¹ Синтаксическая схема онегинской строфы сложнее метрической и от нее отличается: {2+2}+{4+(4+2)}. Таким образом, М. Л. Гофман и Л. П. Гроссман заблуждались, думая, что «наиболее резко строфа распадается на две части» по схеме (4+4)+(4+2) или же (4+4)+(3+3) (Пушкин 1919: 12; Гроссман 1924: 125—127). Модель С. Б. Рудакова (4+8+2), которому «вполне устойчивыми» казались «лишь первое (перекрестное — *AbAb*) четверостишие и последнее (*gg*) двустишие» (Рудаков 1979: 297), тоже лишь частично подтверждается статистическими данными: она безоговорочно справедлива только для начальных строф «Езерского» (см. табл. 14), но не для «Евгения Онегина». Впрочем, невозможно не согласиться с тем, что «средние 8 стихов ⟨онегинской строфы. — М. III.⟩, как дающие по самой своей строфической природе наибольшие возможности для изменений ⟨...⟩ несут весьма неопределенные, подвижные, непостоянные синтаксические образования» (Рудаков 1979: 297—298).

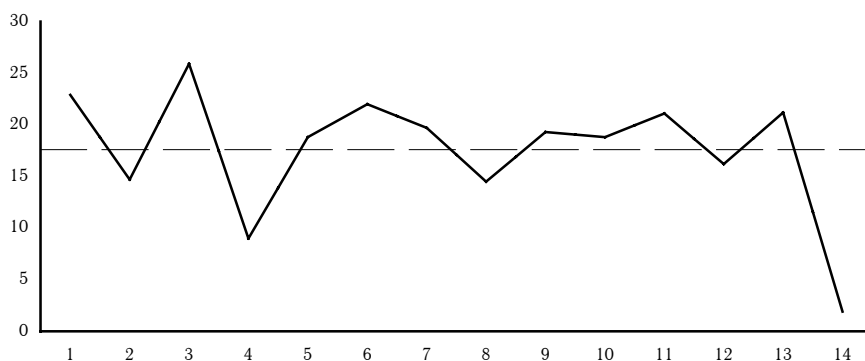


Рис. 5. Синтаксический профиль строфы в «Евгении Онегине» (гл. 1—8)

Неловкій, онъ едва, едва	(14+15) × 2
Ей отвѣчаетъ. Голова	(14+18) × 2
Его полна упрямой думой.	1

⟨...⟩ И Ленскій, жмуря лѣвый глазъ,	(8+14) × 2
Сталъ также цѣлить — но какъ разъ	15 × 2
Онѣгинъ выстрѣлилъ... Пробили	14 × 2
Часы урочные: поэтъ	14 × 2
Роняетъ, молча, пистолеть,	12

XXXI.

На грудь кладетъ тихонько руку	13
И падаетъ. Туманный взоръ	14 × 2
Изображаетъ смерть, не муку.	1

(Пушкин 1837: 134, 256—257, 191)

В кульминационных местах романа — например, в только что процитированной сцене дуэли или в эпизоде гадания и сна Татьяны (см. Шапир 1999/2000: 353—354) — переносы наделяются тем же экспрессивно-семантическим ореолом, какой позднее они будут иметь в «Медном Всаднике»:

Спорь громче, громче: вдругъ Евгеній	(14+15) × 2
Хватаетъ длинный ножъ, и вмигъ	15 × 2
Повержень Ленскій; страшно тѣни	(14+15) × 2
Сгустились; нестерпимый крикъ	14 × 2
Раздался... хижина шатнулась...	2

(Пушкин 1837: 153)

Таблица 13

Структура грамматических связей в строфе «Евгения Онегина» (главы 1—8)

Тип связи	Строки (%)														Всего
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
1	8,8	16,9	6,4	40,0	11,8	8,1	13,9	27,5	10,3	10,8	8,2	13,9	7,3	76,0	17,6
2	0,7	2,0	0,4	3,9	2,2	0,5	1,8	4,5	0,7	0,5	1,9	2,5	0,5	19,1	2,7
3	12,9	17,9	6,4	17,1	12,8	10,9	13,0	11,9	11,0	13,5	9,1	14,4	11,3	0,9	11,7
4	2,8	4,5	3,3	5,5	2,4	7,2	3,2	2,5	4,4	5,5	6,1	5,7	4,2	—	4,1
5	0,2	1,7	0,9	1,8	0,5	1,4	1,1	2,0	1,0	1,2	0,5	1,0	0,7	—	1,0
6	—	0,5	0,4	0,5	0,5	0,5	0,2	—	0,5	0,2	0,9	0,5	—	—	0,3
7	3,7	4,0	3,1	2,6	2,4	3,2	1,8	2,7	4,7	3,9	2,8	2,2	4,2	0,3	3,0
8	9,4	10,0	7,3	3,1	9,2	5,8	9,5	5,7	9,3	8,7	7,3	5,9	9,9	0,6	7,3
9	3,0	2,7	2,0	1,6	5,8	3,0	2,5	0,7	3,9	4,1	0,9	2,2	0,5	—	2,4
10	0,5	—	—	—	—	—	—	—	—	0,2	—	—	—	—	0,1
11	0,2	0,5	—	0,8	0,7	0,2	0,9	0,2	—	0,7	0,5	1,2	0,2	—	0,4
12	6,7	8,0	6,0	5,5	11,1	7,2	8,4	5,7	10,8	8,0	9,6	8,7	4,7	0,9	7,3
13	3,5	5,2	7,1	1,3	7,2	6,7	5,5	5,7	5,6	6,7	9,4	7,9	12,0	1,2	6,2
14	13,4	7,7	13,3	4,7	9,2	11,5	10,9	6,9	10,3	10,4	11,2	10,1	11,1	—	9,5
15	8,8	4,2	11,1	1,3	4,8	6,0	6,8	6,2	6,4	7,5	6,3	4,7	6,6	0,3	5,9
16	19,4	10,7	25,3	7,3	16,4	19,4	16,8	12,6	13,7	13,7	19,0	15,3	19,1	0,6	15,3
17	6,2	2,7	6,4	3,1	2,7	7,6	3,0	4,7	6,4	3,1	4,9	3,2	7,5	0,3	4,5
18	—	0,2	0,2	—	0,2	0,9	0,7	0,2	0,7	0,7	0,5	0,5	0,5	—	0,4
19	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
20	—	0,5	—	—	—	—	—	0,2	0,2	0,5	0,9	—	0,2	—	0,2
двойные	65,4	42,0	65,1	24,9	54,8	56,6	49,3	37,9	52,7	50,6	50,6	38,4	50,4	1,7	46,7
сложные	15,6	7,4	18,3	4,4	10,4	15,4	12,4	3,8	11,9	10,8	12,5	10,2	13,6	0,6	10,9
§	22,9	14,7	25,9	9,0	18,8	22,0	19,7	14,5	19,3	18,7	21,1	16,2	21,2	1,9	17,6
σ	5,3	2,9	8,3	8,6	1,2	4,4	2,1	3,1	1,7	1,1	3,5	1,4	3,6	15,7	4,5
N	366	366	366	364	364	364	364	362	361	361	361	362	361	343	5065

Наиболее эффективное использование междустрофного переноса в качестве ритмико-синтаксического курсива заключает в себе 3-я глава. В момент наивысшего напряжения пушкинский ритм достигает глубокой метафоричности, создавая иллюзию одышки; читатель вместе с Татьяной принужден перевести дух после безостановочного продвижения по длинной цепи сказуемых и дополнений, звенья которой нередко разорваны стихоразделами:

⟨...⟩ Летить, летить; взглянуть назадъ || **15 × 2**
 Не смѣть; мигомъ обѣжала **17 × 2**
 Куртины, мостики, лужокъ, **12**
 Аллею къ озеру, лѣсокъ, **13**
 Кусты сирень переломала, || **8**
 По цвѣтникамъ летя къ ручью **13**
 И задыхаясь, на скамью **(8+15) × 2**

XXXIX.

Упала...

«Здѣсь онъ! здѣсь Евгений!⟨...⟩» **1**

(Пушкин 1837: 102)

Таблица 14

Структура грамматических связей в строфе «Езерского» (стихи 1—210)

Тип связи	Строки (%)														Всего
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
1	–	6,7	5,6	25,0	11,8	5,6	31,3	22,2	–	5,6	6,3	6,3	–	100,0	15,2
2	–	–	–	12,5	–	–	–	5,6	–	–	6,3	12,5	–	–	2,6
3	–	20,0	5,6	6,3	–	5,6	6,3	–	6,7	16,7	6,3	–	5,9	–	5,6
4	–	–	–	–	–	–	–	5,6	–	–	6,3	12,5	5,9	–	2,2
5	–	13,3	5,6	18,8	5,9	5,6	–	11,1	–	5,6	6,3	–	–	–	5,2
6	–	–	–	6,3	–	–	–	–	–	–	–	6,3	–	–	0,9
7	–	20,0	11,1	–	11,8	5,6	–	5,6	13,3	–	–	6,3	5,9	–	5,6
8	18,8	20,0	–	–	11,8	5,6	12,5	–	20,0	5,6	–	6,3	–	–	6,9
9	–	–	–	–	–	5,6	–	–	13,3	–	6,3	–	5,9	–	2,2
10	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
11	6,3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	6,3	–	–	–	0,9
12	12,5	–	–	–	11,8	5,6	12,5	–	6,7	–	12,5	6,3	–	–	4,8
13	6,3	13,3	5,6	6,3	11,8	11,1	–	5,6	6,7	–	6,3	25,0	17,6	–	8,2
14	12,5	–	22,2	–	5,9	11,1	18,8	11,1	13,3	27,7	6,3	–	5,9	–	10,0
15	12,5	–	5,6	6,3	11,8	5,6	–	16,7	–	11,1	–	–	5,9	–	5,6
16	31,3	–	27,7	12,5	17,6	33,3	18,8	11,1	20,0	27,7	31,3	12,5	41,2	–	20,8
17	–	6,7	11,1	6,3	–	–	–	5,6	–	–	–	6,3	11,8	–	3,5
18	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
19	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
20	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
двойные	87,5	60,0	72,2	25,0	58,8	33,3	25,0	44,4	66,7	66,7	43,8	31,3	52,9	–	48,1
сложные	6,7	–	13,3	6,7	13,3	13,3	6,7	20,0	–	20,0	6,7	6,7	6,7	–	8,6
̑	26,3	12,3	27,5	10,9	20,5	19,5	13,1	18,9	18,9	25,5	17,5	14,4	24,7	1,0	18,0
σ	6,3	5,7	9,5	7,1	2,5	1,5	4,9	0,9	0,9	7,5	0,5	3,6	6,7	17,0	5,3
N	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	14	209

Сказуемое *упала* от субъекта действия (*Татьяна*) отстоит на 9 строк; помимо переноса, оно выделено обратным порядком слов: <...> на скамью // Упала...

Серии переносов распределены по тексту «Онегина» неравномерно. В начале романа enjambement'ы встречаются редко и не более, чем по два сразу. Первый раз три переноса подряд (rejet + double-rejet + contre-rejet) появляются к концу 3-й главы:

<...> Сперва тщеславіе кольнемъ || 16 × 2
Надеждой, тамъ недоумѣнемъ (15+16) × 2
Измучимъ сердце, а потомъ 15 × 2
Ревнивымъ оживимъ огнѣмъ <...> 4

(Пушкин 1837: 88—89)

Далее в той же главе есть еще одна серия переносов (ср. Поспелов Н. 1960: 134). Она длиннее предыдущей на один double-rejet:

Но вотъ ужъ луннаго луча || (15+16) × 2
Сіянье гаснетъ. Тамъ долина (14+15) × 2

Сквозь парь яснѣть. Тамь потокъ	(14+15)×2
Засеребрился; тамь рожокъ	(14+15+18)×2
Пастушій будить селянина.	4

(Пушкин 1837: 97—98)

Знаменательно, что к междустрофным переносам Пушкин тоже прибегает впервые только в 3-й главе, в строфах VII—VIII и XXXVIII—XXXIX (ср. двоеточия на концах строф XVI и XXXI)²².

Многие ритмико-синтаксические параметры «романа в стихах» предвосхищают стиль «Медного Всадника». Динамика коэффициента межстрочной связанности по разным главам «Онегина» (см. табл. 15) не зависит от средней ударности строки (ср. Лотман М. 1990: 47). Строфический период в большей мере если не разрушен, то «смазан»: по тесноте синтаксических связей между стихами ($\bar{S} = 17,6$) роман сравним с ломоносовской одой ($\bar{S} = 18,2$), но размах колебания синтаксической кривой в строфе «Онегина» ($\sigma = 4,5$) значительно меньше, чем у зрелого Ломоносова ($\sigma = 7,4$) или его последователей (см. § 2). При этом за семь лет, пока продолжалась работа над «Онегиным», межстрочные связи в романе последовательно усиливались, а синтаксическая кривая — сглаживалась (ср. рис. 6 и 7²³): в первых четырех главах $\bar{S}_{i-iv} = 16,9$ при $\sigma_{i-iv} = 5,2$; в четырех последних главах $\bar{S}_{v-viii} = 18,4$ при $\sigma_{v-viii} = 4,5$ (напомню, что у Ломоносова среднее отклонение σ прямо зависело от величины \bar{S}). А это значит, что в «Онегине» рост коэффициента связанности происходил благодаря ослаблению синтаксических «пауз» между строфами и строфоидами: связи после 4-го, 8-го, 12-го и 14-го стиха в заключительной главе сильнее, чем в первой (см. табл. 15 и рис. 8). Особенно упрочились связи после четверостиший перекрестной (*AbAb*) и опоясывающей (*EffE*) рифмовки, а показатель межстрофной связанности в конце романа ($\bar{S}_{14} = 3,5$) уже не слишком уступает показателю связанности между первыми двумя строфоидами в начале романа ($\bar{S}_4 = 4,8$).

²² Думается, что момент проникновения таких конструкций в повествовательную ткань «Онегина» не совсем случаен. Когда Пушкин работал над 3-й главой (1824), Баратынский писал свою «Эду», которую за обилие переносов порицал Ф. В. Булгарин (см. Булгарин 1826: 2; Купреянова, Медведева 1936: 308 примеч. 1; Булаховский 1954: 277). Ср.: *Вы за углами съ нимъ недаромъ // Всегда встрѣчаетесь. Теперь // Ты рада слушать негодяя. // Худому выучить. Бѣда // Падеть на дуру. Мнѣ тогда // Забота будетъ небольшая* (...) (Баратынский 1826: 17) и т. п.

²³ Чтобы сделать эволюционные тенденции более наглядными, на онегинских графиках изображены кривые, выровненные по «цепному методу» (ср. Ярхо 2006: 332—334, 544 примеч. *): они отражают данные по каждому трем смежным главам романа.

Таблица 15

Динамика грамматических связей в строфе «Евгения Онегина» (по главам)

	Г л а в ы								Всего
	1-я	2-я	3-я	4-я	5-я	6-я	7-я	8-я	
\bar{S}_1	20,6	26,0	18,3	20,6	22,7	27,2	22,7	25,1	22,9
\bar{S}_2	15,4	17,4	11,5	13,7	18,2	13,1	17,5	11,0	14,7
\bar{S}_3	24,4	29,5	22,8	24,0	28,3	27,4	27,4	24,1	25,9
\bar{S}_4	4,8	6,7	5,1	9,0	11,6	12,0	12,1	10,8	9,0
\bar{S}_5	15,3	16,2	12,5	16,9	25,5	22,0	20,0	21,8	18,8
\bar{S}_6	21,6	26,1	23,9	20,4	23,6	20,4	22,1	19,2	22,0
\bar{S}_7	15,8	16,8	16,5	23,8	19,3	28,0	18,1	19,9	19,7
\bar{S}_8	16,2	13,8	13,7	11,7	17,2	14,2	11,0	17,2	14,5
\bar{S}_9	21,7	21,2	15,8	19,2	18,8	19,2	18,1	19,8	19,3
\bar{S}_{10}	19,9	17,3	16,1	19,5	17,9	16,8	17,0	24,2	18,8
\bar{S}_{11}	18,5	28,6	19,7	24,8	14,5	24,9	17,0	23,0	21,1
\bar{S}_{12}	12,7	9,1	17,2	15,9	18,9	17,5	19,1	19,1	16,2
\bar{S}_{13}	22,1	25,8	24,8	16,3	19,6	22,3	18,6	21,1	21,2
\bar{S}_{14}	1,1	1,3	2,8	1,5	1,6	2,0	1,7	3,5	1,9
двойные	43,2	50,6	40,7	48,4	49,6	50,4	45,9	45,7	46,7
сложные	9,8	10,5	10,2	8,5	13,2	12,0	11,6	11,5	10,9
\bar{S}	16,5	18,3	15,8	17,0	18,5	19,2	17,4	18,6	17,6
σ	4,8	6,8	4,7	4,7	4,1	5,5	3,9	4,5	4,5
<i>N</i>	752	545	566	598	585	599	725	695	5065

Представление о том, как менялась синтаксическая система «Онегина», можно получить, сравнив первые его строфы с последними:

Так думаль молодой повѣса,	8
Летя въ пыли на почтовыхъ,	8
Всеvyšней волею Зевеса	16 × 2
Наслѣдникъ всѣхъ своихъ родныхъ. —	1
Друзья Людмилы и Руслана!	1 × 2
Съ героемъ моего романа	9 × 2
Безъ предисловія сей же часъ	(16+16+16) × 2
Позвольте познакомить васъ:	3
Онѣгинъ, добрый мой пріятель,	14 × 2
Родился на брегахъ Невы,	7
Гдѣ, можетъ быть, родились вы,	13
Или блистали, мой читатель!	1
Тамъ нѣкогда гуляль и я:	4
Но вредень сѣверъ для меня.	1

(Пушкин 1837: 2)

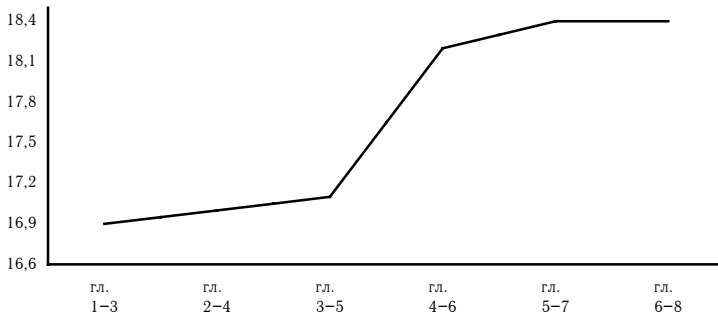


Рис. 6. Средний коэффициент межстрочной связанности \bar{S}
(по главам «Евгения Онегина»)

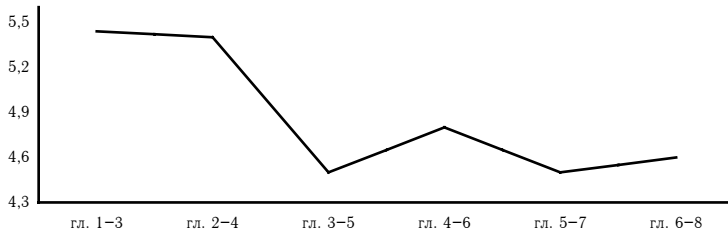


Рис. 7. Среднее отклонение от среднего коэффициента межстрочной связанности σ
(по главам «Евгения Онегина»)

Тут конец каждого четверостишия совпадает с концом предложения. В заключительных строках романа не так:

Прости жь и ты, мой спутникъ странный,	13
И ты, мой вѣрный идеаль,	13
И ты, живой и постоянный,	8 × 2
Хоть малый трудъ. Я съ вами зналъ	17 × 2
Все, чтò завидно для поэта:	11
Забвенью жизни въ буряхъ свѣта,	12
Бесѣду сладкую друзей.	1
Промчалось много, много дней	16
Съ тѣхъ поръ, какъ юная Татьяна	13 × 2
И съ ней Онѣгинъ въ смутномъ снѣ	(14+16) × 2
Явились въ первые мнѣ —	4
И даль свободнаго романа	9 × 2

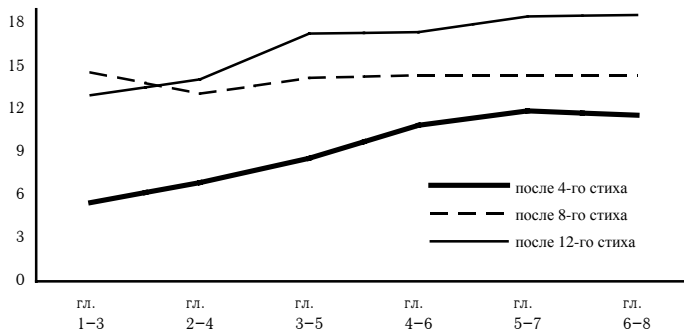


Рис. 8. Динамика связанности строфоидов в составе онегинской строфы

Я сквозь магическй кристалль **(14+16+17) × 2**
 Еще не ясно различаль. **1**

(Пушкин 1837: 279—280)

Всё это дает нам право смотреть на онегинскую строфу как на школу синтаксических сдвигов, которая подготовила Пушкина к созданию «Медного Всадника».

Именно подготовительная («онегинская») стадия второй реформы стихотворного синтаксиса оказала основное влияние на поэзию XIX в. У всех, кто писал онегинской строфой после Пушкина, иерархия стиховых членений не совпадает с иерархией грамматической: позиции, тождественные в метрическом отношении, не всегда тождественны синтаксически, и наоборот. При этом лишь двое — Лермонтов («Моряк», 1832; «Тамбовская казначейша», 1838) и М. Стахович («Былое», 1858) — углубили (хотя и не выровняли) синтаксические границы между строфоидами; у других поэтов четверостишия и заключительное двустишие связаны еще тесней, чем у Пушкина (ср. Пейсахович 1969; Постоутенко 1998: 149—152). В качестве иллюстрации приведу 14 строк из пародии Д. Минаева «Евгений Онегин нашего времени» (гл. 3-я, строфа VI):

«⟨...⟩ Ну, духота! Поть льется градомъ...⟨...⟩ **1**
 Потомъ онъ вынулъ свой платокъ, **12**
 Стеръ поть съ лица, съль съ Таней рядомъ **13**
 И началъ длинный монологъ || **16**
 О томъ, что физикъ Маттеучи **14 × 2**
 Быль яркимъ солнцемъ въ темной тучѣ, **5**

Что всѣмъ намъ праотець — полипь,	6
И что похожь на мелкій грибъ	14 × 2
Acetabulum извѣстковый,	5
Что отъ несчастій всѣхъ народъ	(16+17) × 2
Ассоціація спасеть,	5
Что реалисть закалки новой —	14 × 2
Иль пьянства мрачнаго поэтъ,	13 × 2
Иль геніальный Архимедъ.	1

(Минаев 1866: 38—39)

Немаловажно, что синтаксическая проницаемость метрических границ в «романе» Минаева возрастает не только на стыке строфоидов, но также на стыке строф: по интенсивности междустрофных переносов пародия превосходит оригинал (в пушкинском «Онегине» $\bar{S}_{14} = 1,9$; в четырех главах «Онегина нашего времени» $\bar{S}_{14} = 3,4$).

Впрочем, это было лишь расшатыванием старой, «классической» системы стихотворного синтаксиса. Новая система, заявившая о себе в «Медном Всаднике», — Л. А. Булаховский усматривал в ней «одну из примет „романтического“ синтаксиса» (Булаховский 1954: 279 и др.) — сколько-нибудь широко была усвоена русской поэзией только в «серебряном веке»²⁴. Преемственность зачастую была осознанной, как в «Подражательной вариации» Пастернака (1918; см. Рудаков 1979: 322):

На берегу пустынных волн	16 × 2
Стоял он, дум великих полн.	1
Был бешен шквал. Песком сгущенный,	8 × 2
Кровавился багровый вал.	1
Такой же гнев обуревал	17 × 2
Его, и, чем-то возмущенный,	8 × 2
Он злобу на себе срывал.	1
⟨...⟩ Еще не выпавший туман	14 × 2
Густые целовал ресницы.	1
Он окунал в него страницы	16
Своей мечты. Его роман	14 × 2

²⁴ Что «въ *Мѣдномъ Всадникѣ* чудеса Русскаго стиха достигли высшей степени» (Шевырев 1841: 244), стало очевидно уже некоторым современникам Пушкина. Нельзя, однако, умолчать и о той роли, какую в истории переносов сыграла традиция романтического 4-стопного ямба со сплошными мужскими окончаниями (ср. Матяш 2001: 179—180): «Шильонский узник» Жуковского (1818), «Мцыри» Лермонтова (1839), «Разговор» Тургенева (1844) и т. д., но главное — «Олимпий Радин» Аполлона Григорьева (1845).

Вставал из мглы, которой климат	(14+17) × 2
Не в силах дать, которой зной	(14+17+18) × 2
Прогнать не может никакой <...>	5

(Пастернак 1990: 167—168)

Среди поэтов XX в. нашлись те, кто отважился вслед за Пушкиным сделать переносы из исключения правилом. Одной из первых была Цветаева, в чьих произведениях синтаксическая пауза часто перемещается внутрь стиха. Так, в знаменитом цветаевском стихотворении («Тоска по родине! Давно...», 1934) самая слабая грамматическая связь в части строк сдвинута «вправо» от клаузулы на слог или на два. Она кажется тем более «рельефной», когда локализована после моносиллаба, образующего неметрическое ударение. Ритм здесь аккомпанирует синтаксису:

Мнѣ совершенно все равно —	7 × 2
Гдѣ совершенно одинокой	(15+16) × 2
Бѣтъ, по каким камням домой	(15+16) × 2
Брести с кошелкою базарной	16
В дѣм, и не знающий, что — мой,	8
Как госпиталь или казарма.	1
Мнѣ все равно, каких среди	(16+18) × 2
Лиц ощетиливаться пленным	18 × 2
Львѣм, из какой людской среды	16 × 2
Бѣтъ вытесненной — непременно —	16
В себя, в единоличье чувств.	1

(Цветаева 1994: 315) ²⁵

Чтобы контраст усилить, слабой связи в середине стиха предшествует сильная связь на клаузуле, допустим — согласование: <...> *ощетиливаться пленным // Львом* <...>; *Так край меня не уберег // Мой, что и самый зоркий хищник* <...> (Цветаева 1994: 315, 316) ²⁶.

Наконец, в «серебряном веке» были узаконены такие явления поэтической грамматики, тиражирование которых состоялось на следующем этапе эволюции стихотворного синтаксиса. В этой связи заслуживают упоминания внутрисловные переносы в стихах Анненского и раннего Маяковского, у Кузмина и Шершеневича, у той же Цветаевой, в верлибрах Г. Оболдуева и т. д.

²⁵ В источнике ударения отсутствуют.

²⁶ Несмотря на «кричащие» enjambement'ы, средний коэффициент связанности в этом стихотворении — 18,3 (то есть почти равен ломоносовскому).

(см. Шапир 1990в: 67—68; 1995а: 9—10, 19, 24—25; 2000а: 39, 49, 55, 97—98, 121 примеч. 11). А некоторые пространные периоды, разворачивающиеся словно без оглядки на стих, уже прямо предсказывают очередную кардинальную перестройку поэтического синтаксиса:

Не верили, — считали, — бредни,	13
Но узнавали: от двоих,	12 × 2
Троих, от всех. Равнялись в строку	(14+16) × 2
Остановившегося срока	9 × 2
Дома чиновниц и купчих,	12
Дворы, деревья, и на них	16 × 2
Грачи, в чаду от солнцепека	9 × 2
Разгоряченно на грачих	(15+16+16) × 2
Кричавшие, чтоб дуры впредь не	20 × 2
Совались в грех.	
И как намедни	8 × 2
Был день. Как час назад. Как миг	15 × 2
Назад. Соседний двор, соседний	18 × 2
Забор, деревья, шум грачих.	1

(Пастернак 1990: 352)

5. Третья реформа стихотворного синтаксиса («Пень без музыки»).

Последние по времени радикальные изменения в русском стихотворном синтаксисе связаны с именем И. Бродского. Новый синтаксический стиль в его стихах прокладывал себе дорогу около десяти лет. На протяжении 1960-х годов Бродский ставил всё более смелые эксперименты по удлинению поэтической фразы и осваивал всё более резкие межстрочные и межстрофные enjambement'ы: он отрывал то предлог от существительного, то отрицательную частицу от глагола, то союз от присоединяемого предложения, а в редких случаях делил слово между стихами или даже строфами («На смерть Т. С. Элиота», 1965; «Волосы за висок...», 1967). В 4-стопном ямбе первый опыт нового стиля относится к середине 1960-х: в стихотворении «Он знал, что эта боль в плече...» (1964 или 1965) из десяти четверостиший *abab* точкой оканчиваются лишь четыре ($\bar{S} = 22,6$; $\sigma = 3,2$). Но апофеозом этой ритмико-синтаксической манеры, сообщающей стихам Бродского моментальную узнаваемость, стала написанная в 1970 г. поэма «Пень без музыки»²⁷.

²⁷ Дж. Смит убежден, что «Пень без музыки» — «одна из лучших поэм о любви в русской литературе XX в., достойная стоять рядом с поэмой Маяковского „Про это“ и „Поэмой конца“ Цветаевой» [Smith 1999: 12]. Даже не соглашаясь со столь высокой оценкой, необходимо признать этапное место «Пень без музыки» в истории русского поэтического языка.

Метафорически отличие Бродского от Пушкина можно сформулировать так: в «Медном Всаднике» синтаксис выходит из берегов стиха, в «Пенье без музыки» он кажется безбрежным. Конструкции разливаются по тексту, словно не знают никаких версификационных ограничителей (ср. Smith 1999: 19). Перетекая из стиха в стих, из строфы в строфу, первая фраза поэмы заканчивается посередине 20-й строки (а самый длинный период обнимает 23 стиха с половиной):

Когда ты вспомнишь обо мне	16 × 2
в краю чужом — хоть эта фраза	14 × 2
всего лишь вымысел, а не	20 × 2
пророчество, о чем для глаза,	8 × 2
вооруженного слезой,	(16+16) × 2
не может быть и речи: даты	9 × 2
из омута такой лесой	(16+16+17) × 2
не вытащишь — итак, когда ты	14 × 2
за тридевять земель и за	20 × 2
морями, в форме эпилога	7 × 2
(хоть повторяю, что слеза,	14 × 2
за исключением былого,	8 × 2
все уменьшает) обо мне	(16+16+16) × 2
вспомняешь все-таки в то Лето	(13+18) × 2
Господне и вздохнешь — о не	(8+20) × 2
вздыхай! — обзревая это	(17+18) × 2
количество морей, полей,	8 × 2
разбросанных меж нами, ты не	20 × 2
заметишь, что толпу нулей	17 × 2
возглавила сама.	
В гордыне <...>	18 × 2

(Бродский 1992, II: 232)

В «Пенье без музыки» есть предложения очень длинные и очень короткие, но и последние далеко не всегда согласуются с метрическими границами:

Вот место нашей встречи. Грот	18 × 2
заоблачный. Беседка в тучах.	1
Приют гостеприимный. Род	16 × 2
угла; притом, один из лучших	16
хотя бы уже тем, что нас	17 × 2
никто там не застигнет. Это	14 × 2

лишь наших достоянье глаз,	8
верх собственности для предмета.	14 × 2

(Бродский 1992, II: 232)

Как мы помним, в «Медном Всаднике» синтаксические членения хотя и не совпадали с версификационными, но целенаправленно с ними соотносились, — в «Пенье без музыки» грамматика по отношению к стиху демонстративно индифферентна.

Первое, что бросается в глаза у Бродского, — новое качественное усиление межстрочных связей, еще более заметное на фоне его «Петербургского романа» (1961), который тоже написан четверостишиями перекрестной рифмовки, с той разницей, что «Пенье без музыки» начинается с мужского стиха (*aBaB*), а «Петербургский роман» — с женского (*AbAb*). В этой ранней поэме Бродского средний коэффициент связанности строк невелик — 15,0, тогда как в «Пенье без музыки» он подскакивает до 31,4 (см. табл. 16)²⁸. Сильных межстрочных связей в 1961 г. была только треть, а в 1970-м — уже две трети (в «Медном Всаднике» их около половины). Если взять «Петербургский роман», самая сильная связь там — 18-я (согласование), и встречается она очень редко (ее доля 0,5%). В «Пенье без музыки» стихи согласуются раз в 20 чаще (9,2%), и столь же законной здесь становится связь между предлогом, союзом, частицей и словом или предложением, к которому они относятся (№ 20). Сверх того, на правах раритетов дважды встречаются внутрисловные переносы. Один из них делит на части слово, при нейтральном произношении одноударное; с непривычки Бродский сбивается с метра и оставляет следующий стих без анакруссы (ср. Smith 1999: 25 n. 13):

⟨...⟩ предательству; возьми перо	13
и чистую бумагу — символ	16 × 2
пространства — и, представив про-	22 × 2
порцию — а нам по силам ⟨...⟩	15 × 2

(Бродский 1992, II: 235)

Другой внутрисловный enjambement, входящий в состав сложной связи, разрушает композит, начало и конец которого попадают в разные строфы:

²⁸ Не похоже, чтобы грамматическая слитность строк была спровоцирована удлинением синтаксических единиц: в «Пенье без музыки» простое предложение даже короче, чем в «Медном Всаднике» (в среднем соответственно 2,72 и 2,78 стиха). А расстояние «от точки до точки» само по себе на коэффициент связанности не влияет: средняя длина периода в «Пенье без музыки» — 4,9 стиха (при $\bar{S} = 31,4$), а в «Петербургском романе» — 7,1 стиха (при $\bar{S} = 15,0$).

Таблица 16

Ритмико-синтаксическая структура четверостиший в поэмах Бродского

Тип связи	«Петербургский роман», 1961					«Пень без музыки», 1970				
	Строки (%)				Всего	Строки (%)				Всего
	1	2	3	4		1	2	3	4	
1	1,8	5,3	0,6	40,2	10,0	3,8	5,4	2,6	17,6	7,2
2	0,6	0,7	0,6	7,4	2,0	–	–	1,3	–	0,3
3	21,5	34,4	11,6	20,5	21,7	2,5	–	2,6	1,4	1,6
4	6,1	7,9	6,9	7,4	7,1	2,5	1,4	7,7	1,4	3,3
5	0,6	2,0	–	1,6	1,0	–	–	–	–	–
6	–	0,7	–	–	0,2	–	–	–	–	–
7	4,3	5,3	1,2	4,1	3,6	7,6	9,5	1,3	1,4	4,9
8	10,4	6,6	8,7	2,5	7,4	7,6	6,8	9,0	5,4	7,2
9	1,2	3,3	0,6	–	1,3	2,5	2,7	–	2,7	2,0
10	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
11	0,6	–	–	–	0,2	–	–	–	1,4	0,3
12	7,4	9,9	5,8	4,1	6,9	5,1	5,4	2,6	4,1	4,3
13	4,9	6,6	8,1	0,8	5,4	2,5	4,1	1,3	1,4	2,3
14	8,0	5,3	6,4	1,6	5,6	6,3	10,8	11,5	13,5	10,5
15	4,3	2,6	8,7	1,6	4,6	12,7	6,8	10,3	4,1	8,9
16	23,9	7,3	35,3	4,9	19,2	21,5	25,7	21,8	24,3	23,3
17	3,1	2,0	5,8	2,5	3,4	8,9	5,4	9,0	5,4	7,2
18	1,2	–	–	0,8	0,5	8,9	8,1	10,3	9,5	9,2
19	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
20	–	–	–	–	–	7,6	8,1	7,7	4,1	6,9
21	–	–	–	–	–	–	–	–	1,4	0,3
22	–	–	–	–	–	–	–	1,3	–	0,3
слабые	36,2	56,3	20,8	81,1	45,5	16,5	16,2	15,4	21,6	17,4
средние	24,5	26,5	23,1	11,5	21,2	17,7	18,9	12,8	14,9	16,1
сильные	40,5	17,2	56,1	11,5	33,3	65,8	64,9	71,8	62,2	66,6
двойные	48,5	26,5	52,6	12,3	36,9	86,1	83,8	79,5	66,2	84,3
сложные	8,7	2,0	12,8	1,7	6,5	23,0	16,4	21,3	20,7	19,9
\bar{X}	18,1	10,8	23,0	6,2	15,0	33,7	30,8	33,3	27,7	31,4
σ	3,1	4,2	8,0	8,8	6,0	2,3	0,6	1,9	3,7	2,1
<i>N</i>	149	149	149	120	567	61	61	61	58	241
Ударность строки	3,21	3,17	3,15	3,08	3,15	3,11	3,13	3,21	3,00	3,12

Рассмотрим же фигуру ту, 7×2
которая в другую пору $(14+16) \times 2$
заставила бы нас в поту $(15+16+18) \times 2$
холодном пробуждаться, полу- $(12+21) \times 2$

безумных лезть под кран, дабы 20×2
рассудок не спалила злота (...)
4

(Бродский 1992, II: 234)

Разнесение слова по строфам симптоматично. В поэме, где на клаузуле оканчивается лишь половина периодов, которые к тому же в среднем длиннее строфы, переносы между четверостишиями становятся нормой: вместе с концом отдельного предложения оканчивается менее четверти строф²⁹. Поэтому, несмотря на то что фразы завершаются на границах четверостиший чаще, чем в любой другой метрической позиции, строфа «Пенья без музыки» синтаксически не структурирована: понижение коэффициента связанности после четных строк имеет рудиментарный характер. Об этом свидетельствует среднее отклонение от величины \bar{S} : в «Петербургском романе» оно составило 6,0; в «Пенье без музыки», где строки сцеплены намного крепче, $\sigma = 2,1$ (см. рис. 9). Разброс показателей по разным стихам строфы тут меньше, чем по разным частям поэмы ($\bar{S}_i = 37,4$; $\bar{S}_{ii} = 32,0$; $\bar{S}_{iii} = 24,0$). Амплитуда колебания синтаксической кривой в «Пенье без музыки» уступает даже «Медному Всаднику» ($\sigma = 2,9$): строфы у Бродского грамматически выражены слабее, чем строфоиды у Пушкина. (Обхожу вопрос о том, что в «Пенье без музыки» выше связанность строк и, следовательно, диапазон колебания совсем мал по сравнению с величиной \bar{S} — всего 19%, а в «Медном Всаднике» — 37%.)³⁰

²⁹ Из подсчетов исключены три строфы, концы которых являются концами трех частей поэмы.

³⁰ Бродский готов распределять единую синтаксическую конструкцию не только между строфами, но и между главами, деление на которые тем самым становится сугубо формальным. Написанная шестистишиями АААВВВ, «Эклога 5-я (летняя)» (1981) разбита на четыре неравные главы длиной от 8 до 14 строф. Главы II и III связаны междустрофным переносом:

⟨...⟩ дальше попросту не хватило
 означенной голубой кудели
 воздуха. В одушевленном теле
 свет узнает о своем пределе
 и преломляется, как в итоге
 длинной дороги, о чьем истоке
 лучше не думать. В конце дороги —

III

бабочки, мальвы, благоуханье сена,
 река вроде Оредежи или Сейма,
 расположившиеся подле семьи
 дачников, розовые наяды,
 их рискованные наряды,
 плеск; пронзительные рулады
 соек тревожат прибрежный тальник ⟨...⟩

(Бродский 1994, III: 37—38)

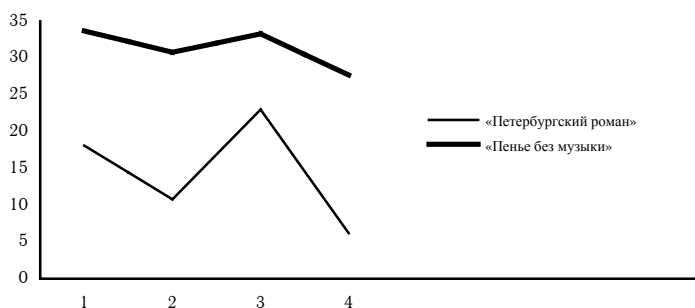


Рис. 9. Синтаксический профиль строфы в поэмах Бродского

Синтаксис в «Пенье без музыки» еще более независим от акцентного ритма, чем в последней поэме Пушкина (см. § 3). Слабее всего строки связаны в третьей части ($\bar{S}_{ii} = 24,0$), несмотря на то что они обладают здесь пониженной ударностью (3,10); сильнее всего строки связаны в первой части ($\bar{S}_{iii} = 37,4$), но и тут их ударность понижена (3,06); с максимальной густотой ударения ложатся во второй части поэмы (3,14), где коэффициент межстрочной связанности принимает значение, близкое к среднему ($\bar{S}_{ii} = 32,0$). К ритмической структуре строфы синтаксис Бродского тоже нечувствителен (см. табл. 16; ср. Smith 1999: 15—16): чаще всего период начинается в первой строке четверостишия, а пик ударности приходится на третью строку. Пиррихии по обыкновению тяготеют к последнему стиху, но вовсе не потому, что конец строфы — это одновременно конец периода. Средняя ударность финальных строк четверостишия, «по совместительству» заключающих собой фразу, совпадает с ударностью финальных строк, в которых фраза начинается или продолжается.

Ритмика Бродского в целом характеризуется повышенной монотонностью: одинаковые или близкие формы скучиваются в многострочные группы (см. табл. 17; ср. Беглов 1996; Smith 1999: 15)³¹. В «Пенье без музыки» инерционность ритма усугубляется диспропорцией в ритмическом репертуаре: без малого 70% текста — это стихи III формы (с пропуском метрического ударения на 2-й стопе). Их скопления (до 15 строк подряд) поражают своей моно-

³¹ Эту свою ритмическую установку Бродский не раз декларировал: «Одно из самых грандиозных суждений, которые я в своей жизни прочел, я нашел у одного мелкого поэта из Александрии. Он говорит: „Старайся при жизни подражать времени. То есть старайся быть сдержанным, спокойным, избегай крайностей. Не будь особенно красноречивым, стремись к монотонности“» (Волков 2000: 152).

тонностью еще и потому, что в классическом 4-стопном ямбе III форма — относительно редкая: к примеру, в «Кавказском пленнике» ее доля — 7,4%, в «Полтаве» — 4,7%, в «Медном Всаднике» — 2,9%, в «Петербургском романе» Бродского — 2,0%. Кроме того, пиррихий на 2-й стопе имеют также стихи V [○○○○○○'○○] и VII [○○'○○○○○○] формы. Первая из них у Пушкина отсутствует, а в «Пенье без музыки» появляется дважды (0,8%): <...> и *перпендикуляр стоймя* <...>; <...> *то перпендикуляр, из центра* <...> (Бродский 1992, II: 233, 235). VII форма в поэме Бродского также встречается чаще обычного — 4,9% строк (для сравнения: в «Полтаве» стихов с пиррихиями на 2-й и 3-й стопе нет вообще, в «Кавказском пленнике» их — 0,3%, а в «Медном Всаднике» — 0,2%). В результате пропуск ударения на 4-м слоге метризуется (см. Шапир 1990в: 71—74; 2000а: 103—108); смена акцентных форм перестает быть ведущим фактором ритма, уступая прежнюю роль синтаксическому варьированию строки³².

В «Пенье без музыки» грамматической организации строки и впрямь свойственно исключительное разнообразие — это явствует даже из приведенных цитат. Достигается оно во многом с помощью синтаксического выравнивания стоп. Традиционно в III форме (как и в других стихах с пропуском одного метрического ударения) два первых такта связаны значительно слабее, чем два последних (см. табл. 18). Так было и у Пушкина, и у раннего Бродского: в «Кавказском пленнике» $\bar{s}_{1-2} = 13,5$, $\bar{s}_{2-3} = 16,6$; в «Медном Всаднике» $\bar{s}_{1-2} = 12,7$, $\bar{s}_{2-3} = 13,7$; в «Петербургском романе» $\bar{s}_{1-2} = 12,2$, $\bar{s}_{2-3} = 14,7$. Но в «Пенье без музыки», где строки с пиррихией на 2-й стопе занимают около 3/4 поэмы, грамматика мало зависит от положения слова в строке ($\bar{s}_{1-2} = 12,0$, $\bar{s}_{2-3} = 12,4$). Слабые связи между вторым и третьим тактом в «Кавказском пленнике» не зафиксированы; в «Медном Всаднике» в данной позиции они встречаются в 2 раза реже, чем в начале стиха, а в «Пенье без музыки» —

³² Из фонетических факторов ритма необычное звучание стиху «Пенья без музыки» придают сверхсхемные ударения, коими отягчен как минимум каждый десятый стих поэмы (22 раза из 24 они падают на 1-й слог). Наиболее банальные внеметрические ударения в VI форме [○○○○'○○○○]: <...> (<...> *все уменьшает*) *обо мне* <...>; <...> *есть проведение прямой* <...> (Бродский 1992, II: 232, 234). Наименее тривиальные спондеи в начале форм III [○○○○○○'○○] и VII [○○○○○○○○'○○]: <...> *дня, месяца, Господня Лета* <...>; <...> *слыть точками; так, разлука* <...>; <...> *мир все же ограничен властью* <...>; <...> *мне, катету, незриму, нему* <...>; <...> *жизнь требует найти от нас // то, чем располагаем: угол; <...> скарб мыслей одиноких, хлам <...>* (Бродский 1992, II: 233—236 и др.); <...> *верх собственности для предмета; <...> там где-нибудь, над Скагерраком <...>* (Бродский 1992, II: 236, 238). Изредка сверхсхемные ударения несут на себе также 3-й и 5-й слог: *Не в том суть жизни, что в ней есть <...>; <...> любовников — твой взгляд и мой <...>* (Бродский 1992, II: 239, 234).

Таблица 17

Ритмическая структура 4-стопного ямба в поэме Бродского «Пень без музыки»

Строка	Средняя ударность стопы (%)				Ритмические формы (%)									К-во стихов
	1	2	3	1—4	I	II	III	IV	V	VI	VII	прочие		
1	93,4	31,1	86,9	77,9	21,3	—	63,9	4,9	1,6	4,9	3,3	—	61	
2	98,4	21,3	93,4	78,3	16,4	1,6	75,4	3,3	—	—	3,3	—	61	
3	98,4	29,5	93,4	80,3	26,2	—	67,2	1,6	—	1,6	3,3	—	61	
4	96,7	15,0	88,4	75,0	13,1	—	71,1	—	1,6	1,6	9,8	1,6	61	
Всего	96,7	24,3	90,5	77,9	19,3	0,4	69,7	2,5	0,8	2,0	4,9	0,4	244	

Таблица 18

Внутристрочные грамматические связи в III форме 4-стопного ямба

Тип связи	«Кавказский пленник»				«Медный Всадник»				«Петербургский роман»				«Пень без музыки»			
	Место связи			Всего	Место связи			Всего	Место связи			Всего	Место связи			Всего
	1—2	1—3	2—3		1—2	1—3	2—3		1—2	1—3	2—3		1—2	1—3	2—3	
1	1	—	—	1	—	—	1	1	—	—	—	—	10	—	9	19
2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	3
3	3	—	—	3	1	—	—	1	—	—	2	2	8	—	6	14
4	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	6	—	4	10
5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1
6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	10	—	3	13
8	1	—	—	1	—	—	1	1	3	—	—	3	5	—	6	11
9	3	3	1	7	1	2	3	6	1	—	—	1	17	13	21	51
10	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	2	3	9
11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1
12	2	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	7	10
13	1	—	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	3
14	1	4	2	7	2	—	—	2	1	1	1	3	5	1	6	12
15	1	—	4	5	—	—	—	—	2	—	—	2	13	2	7	22
16	11	8	11	30	3	1	2	6	1	—	2	3	31	15	32	78
17	2	1	4	9	1	1	2	4	1	1	2	4	11	1	9	21
18	7	5	19	31	1	—	5	6	—	1	5	6	13	13	28	54
19	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
20	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7	—	1	8
\bar{x}	13,5	15,1	16,6	15,3	12,7	12,8	13,7	13,2	12,2	16,3	14,7	14,0	12,0	14,3	12,4	12,5
К-во связей	33	21	44	98	10	4	14	28	9	3	12	24	145	48	147	340

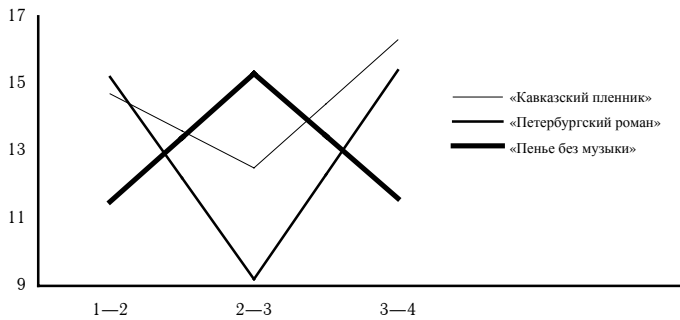


Рис. 10. Синтаксический профиль контактных связей в полноударных 4-стопных ямбах Пушкина и Бродского

только в 1,4 раза реже. Точка либо аналогичный знак 11 раз отделяет первое слово от второго и столько же — второе от третьего, причем трижды границы периодов приходятся на обе позиции сразу: *Надолго. Навсегда. И даже <...>; Навдолго. Навсегда. До гроба; Схластик. Почти. Бог весть* (Бродский 1992, II: 236—238). Со своей стороны, сильные контактные связи в стихе классического типа между вторым и третьим словом устанавливаются почти вдвое чаще, чем между первым и вторым: соотношение сильных связей в начале и конце строки в «Кавказском пленнике» — 1:1,9; в «Медном Всаднике» — 1:1,3; в «Петербургском романе» — 1:2; в «Пень без музыки» — 1:1. В частности, управление при переходном глаголе в стихах III формы обычно связывает первое слово со вторым в 2—3 раза чаще, чем второе с третьим; но в «Пень без музыки» этот вид связи возникает 11 раз в первой половине строки и 9 раз — во второй. Стихи, построенные по схеме «управление при переходном глаголе — слабая связь», в поэме также употребительны, как стихи обратной структуры: «слабая связь — управление при переходном глаголе». Ср.: *<...> не знаем ничего, о коем <...>; <...> зрачок вооружишь, возьми <...>; <...> (<...> не узрела ты шить) мозоль <...>* (Бродский 1992, II: 233, 238) — *<...> предательству; возьми перо <...>; <...> обратную, где, муча глаз <...>; <...> зимы; и не найти весну <...>* (Бродский 1992, II: 235, 236, 238).

Сходная картина предстает в I форме (в «Пень без музыки» это около 20% строк). Мы уже знаем, что в полноударных 4-стопных ямбах контактная связь в начале стиха слабее, чем в конце, а самая слабая связь находится между ними (см. § 3). Этой закономерности в основном подчиняется синтаксический ритм «Петербургского романа»: его своеобразие в том, что, во-первых, разница между крайними связями близка к нулю ($\bar{s}_{1-2} = 15,2$, $\bar{s}_{3-4} = 15,4$), а

Таблица 19

Внутристрочные грамматические связи в I форме 4-стопного ямба у Бродского

Тип связи	«Петербургский роман»							«Пень без музыки»						
	Место связи						Всего	Место связи						Всего
	1—2	1—3	1—4	2—3	2—4	3—4		1—2	1—3	1—4	2—3	2—4	3—4	
1	1	—	—	4	—	—	5	1	—	—	—	—	1	2
2	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
3	—	—	—	23	—	3	26	2	—	—	—	—	4	6
4	—	—	—	4	—	—	4	—	—	—	2	—	2	4
5	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
6	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
7	3	—	—	3	—	2	8	5	—	—	3	—	4	12
8	3	3	2	4	4	2	18	6	1	—	2	—	3	12
9	1	—	1	1	4	2	9	1	3	1	—	—	3	8
10	—	1	—	—	1	—	2	—	—	—	—	—	—	—
11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	7	7	—	8	4	8	34	—	—	—	—	—	—	—
13	3	1	1	5	2	9	21	2	1	1	—	1	—	5
14	37	2	3	4	3	19	68	3	—	2	1	2	2	10
15	12	3	2	1	2	9	29	3	3	—	3	1	3	13
16	27	7	9	12	14	29	98	6	6	4	7	5	9	37
17	16	1	2	1	1	9	30	1	1	—	1	—	1	4
18	24	—	—	6	1	41	72	3	1	—	8	1	6	19
19	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
20	5	—	—	1	—	4	10	—	—	—	8	1	—	9
21	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—
\bar{x}	15,2	13,3	14,4	9,2	13,4	15,4	13,9	11,5	14,0	14,3	15,3	15,8	11,6	13,3
К-во связей	139	25	20	80	36	138	438	33	16	8	35	11	38	141

во-вторых, резко ослабляется связь в середине строки ($\bar{s}_{2-3} = 9,2$; см. рис. 10 и табл. 19). Фактически стих делится на две симметричных половины: <...> *живет герой, и время вертит* <...>; <...> *меж ваших тайн, меж узких дырок* <...>; <...> *о только помнись, только помнись* <...>; <...> *не стоит сна, не стоит скуки* <...>; <...> *пинает снег и видит — листья* <...>; <...> *и все быстрее, и все быстрее* <...>; <...> *ни пяди нет, ни пяди нет, // ни пяди нет и нету цели* <...>; <...> *скрипит асфальт, шумит трава, // каналов блеск и плеск канавок* <...>; <...> *пустых домов, мостов горбатых* <...>; <...> *такси скользят, глаза скользят* <...>; <...> *продли шаги, продли страданья* <...>; <...> *трещала печь и свет серел* <...>; <...> *в конце любви, в конце дороги* <...>; <...> *горит окно, а ты все плачешь* <...>; <...> *кого ты судишь, что ты платишь* <...>; <...> *не мертвый лыжник — мерт-*

вый всадник <...>; И боль в душе. Вот два столетья. // И улиц свет. И боль в груди (Бродский 1992, I: 68, 69, 71, 74—80, 82). В «Пенье без музыки» всё наоборот. Крайние связи здесь выравнены в еще большей степени — различие между ними практически стерто ($\bar{s}_{1-2} = 11,5$, $\bar{s}_{3-4} = 11,6$), но при этом средняя связь в строке не ослаблена, а усилена ($\bar{s}_{2-3} = 15,3$). Видимо, синтаксическую цезуру после 2-й стопы Бродский в 1970 г. расценивал как нежелательную уступку метру, откровенно предпочитая асимметричные построения (с паузами после первого слова или перед последним): <...> не может быть и речи: даты <...>; <...> все дело, или в том, что рано <...>; <...> тебя от худших бед, могу <...>; <...> оно уже настало — рев <...>; <...> осин, тебя утешить; и да <...>; <...> ему свои лопатки — вот <...>; <...> пределов тех, верней, где места <...>; <...> верна (она, увы, верна) <...>; <...> взглянуть; итак, кому ж, как не <...>; Вот место нашей встречи. Грот <...>; За годы, ибо негде до <...>; <...> не застит — ибо сам Эвклид <...>; <...> что есть она, как не (позволь <...>) <...>; <...> звезду, которой, в общем, нет; <...> куда. Куда укажет нозоть (Бродский 1992, II: 232—239)³³.

Однажды Бродский пытался объяснить, чем ему «дорог и приятен» Оден: будучи в своем стихосложении традиционалистом, «строфы́ он как бы и не замечает» (Волков 2000: 140). В этих словах я усматриваю удачную автохарактеристику: Бродский сам «как бы не замечает» ни строфы́, ни стиха вообще. В «Пенье без музыки» на всех уровнях версификации обнаруживаются изоморфные явления: синтаксис становится еще более автономным и от ритмики, и от метрики, и от строфики. Наверное, такую систему организации стиха уместно называть парасинтаксической.

6. Типология и эволюция стихотворного синтаксиса (5-стопный ямб).

Мы могли наблюдать, как вследствие планомерного преобразования поэтического языка один за другим выкристаллизовались три способа построения стихотворной речи: «синтаксический», «антисинтаксический» и, наконец, «парасинтаксический» (если принять в расчет стилевые коннотации, то с изрядной долей условности эти три системы можно интерпретировать как «классическую», «романтическую» и «модернистскую»). Тот же процесс, но с точки зрения синтаксиса, представляется его поэтапным освобождением от слогового, строчного и стопного ритма и, сколько возможно, от давления строфы и размера.

³³ Помимо нейтрализации синтаксических различий между начальным и конечным иктом, общим у стихов I и III формы в «Пенье без музыки» оказывается дальнейшее ослабление внутрострочных связей — не только по сравнению с «Петербургским романом», но также и с «Медным Всадником».

В этом не хочется видеть лишь разрозненные языковые факты, лишь особенности чьей-то индивидуальной манеры. Противопоставлению трех ритмико-синтаксических систем я склонен, наряду с типологическим, придавать эволюционное значение. Почему? В том числе, потому, что наметившейся модели развития не противоречит то небольшое, что известно об истории русского стихотворного синтаксиса³⁴. Но есть и более веские резоны: выявленные закономерности не замыкаются в пространстве 4-стопного ямба. Судя по всему, параллельные тенденции действуют также в других размерах, и чтобы историко-стиховедческие обобщения приобрели искомую достоверность, синтаксис каждого из них должен быть изучен отдельно: ведь каждая стиховая форма имеет собственную грамматику.

Это легко почувствовать, сравнив стихи, отличающиеся размером или рифмовкой. Естественно было бы ожидать, скажем, обратной зависимости между протяженностью строк и силой межстрочных связей: в длинную строку предложение уложить проще, чем в короткую (ср. Шапир 1999а: 56; 2000а: 163). Так и есть (по крайней мере, в поэзии «классического» типа): в 4-стопном ямбе «Кавказского пленника» коэффициент синтаксической связанности строк — 16,6; в 5-стопном ямбе «Гавриилиады», написанной в год окончания «Пленника» (1821), строки гораздо более самостоятельны ($\bar{S} = 13,6$). Существуют и другие зависимости между поэтикой и грамматикой: например, нерифмованные стихи синтаксически связаны теснее рифмованных. Разгадка кроется, я думаю, в том, что рифма — это единственный элемент стихотворной формы, выполняющий, в первую очередь, синтагматические, а не парадигматические функции: строки накрепко прошиты созвучиями (см. Шапир 2000а: 82—84 и др.; 2001а: 19—20). В белом стихе отсутствие фонетической связанности компенсируется средствами грамматики (ср. Jarcho 1935: 62 и др.; Ярхо 1984: 167; Акимова, Ляпин 1998: 273—274 примеч. 37): в сопоставлении с белым 5-стопным ямбом Жуковского или Пушкина их рифмованные строки, тогда же написанные, можно счесть синтаксически изолированными (см. табл. 20). Но за вычетом того, что в поэтической грамматике продиктовано особенностями конкретной стихотворной формы, — и в рифмованном, и в нерифмованном 5-стопном ямбе мы сталкиваемся с процессами, которые хорошо знакомы нам по ямбу 4-стопному: эволюция направлена в сторону усиления межстрочных синтаксических связей. На этом пути более длинный стих проходит те же стадии, что и более короткий: в частности, от

³⁴ Ср., например: «⟨...⟩ у Ломоносова строки более ⟨...⟩ замкнуты, а у Пушкина гораздо чаще перебрасываются синтаксическими связями из стиха в стих» (Гаспаров 2001: 131; Гаспаров, Скулачева 1999: 95).

Таблица 20

Межстрочные грамматические связи в 5-стопном ямбе (XIX—XX вв.)

Тип связи	В. Жуковский		А. Пушкин				Т. Кибиров «Сортирь»
	«На кончину»	«Тленность»	«Гавриилиада»	«Домик»	«Как счастлив я»	«Вновь я посетил»	
1	37,6	23,4	23,7	23,5	20,6	6,0	9,4
2	5,9	11,7	3,8	1,9	2,9	–	4,0
3	6,8	8,8	14,7	9,7	5,9	3,0	2,7
4	1,4	3,6	4,8	4,1	2,9	4,5	0,7
5	3,6	–	0,7	0,3	–	–	–
6	1,8	–	0,2	–	–	–	0,1
7	4,1	2,2	2,3	2,4	–	7,5	2,0
8	10,4	4,4	10,1	7,0	8,8	10,4	5,0
9	0,9	–	0,5	1,1	–	1,5	1,3
10	–	–	–	–	–	–	0,1
11	–	–	0,5	0,3	–	–	0,3
12	5,9	0,7	7,3	4,1	5,9	–	1,5
13	1,8	7,3	6,6	6,2	5,9	4,5	4,0
14	2,3	8,0	7,1	10,0	8,8	11,9	14,6
15	2,3	9,5	3,8	5,7	11,8	11,9	11,4
16	13,6	18,2	11,6	21,1	20,6	29,9	27,2
17	1,4	1,5	2,2	2,2	5,9	6,0	6,8
18	0,5	0,7	0,2	0,8	–	1,5	7,8
19	–	–	–	–	–	–	–
20	–	–	–	0,3	–	1,5	1,0
21	–	–	–	–	–	–	0,1
двойные	38,9	47,4	37,7	47,0	38,2	73,1	74,3
сложные	8,5	12,5	8,5	12,9	13,8	20,4	22,1
\bar{S}	12,1	16,6	13,6	18,1	18,3	28,0	29,6
Наличие рифмы	+	–	+	+	–	–	+
<i>N</i>	199	120	551	318	29	54	848

«синтаксической» системы в «Гавриилиаде» к ее расшатыванию в октавах «Домика в Коломне» (1830). Обе поэмы — это рифмованный 5-стопный ямб, обе продолжают пародийную бурлескную традицию (см. Шапир 1999б; 2000а: 241—251; 2002а; 2003/2005)³⁵; но в более поздней поэме связи между стихами прочнее: в 1821 г. $\bar{S} = 13,6$; в 1830 г. $\bar{S} = 18,3$. Разницу в показателях нельзя списать на специфику строфической формы «Домика в Коломне»: в октавах элегии Жуковского «На кончину Ее Величества Королевы Виртем-

³⁵ В тексте «Домика в Коломне» Н. В. Перцов отметил эротическую реминисценцию из «Гавриилиады» (см. Перцов 1994: 293 примеч. 14; ср. Шапир 2001б; 2002д).

Таблица 21

Структура грамматических связей в октавах элегии Жуковского
«На кончину Ее Величества Королевы Виртембергской»

Тип связи	Строки (%)								В среднем
	1	2	3	4	5	6	7	8	
1	25,0	60,0	17,9	29,6	20,0	55,2	34,6	66,7	37,6
2	–	–	7,1	3,7	6,7	–	3,8	29,2	5,9
3	–	12,0	10,7	14,8	3,3	6,9	7,7	–	6,8
4	–	–	–	–	6,7	–	3,8	–	1,4
5	3,1	12,0	–	7,4	3,3	–	3,8	–	3,6
6	3,1	–	3,6	7,4	–	–	–	–	1,8
7	12,5	–	7,1	–	6,7	3,4	–	–	4,1
8	9,4	12,0	10,7	14,8	10,0	6,9	15,4	4,2	10,4
9	–	–	3,6	–	3,3	–	–	–	0,9
10	–	–	–	–	–	–	–	–	–
11	–	–	–	–	–	–	–	–	–
12	3,1	–	7,1	11,1	10,0	3,4	11,5	–	5,9
13	–	–	–	3,7	3,3	–	7,7	–	1,8
14	3,1	4,0	3,6	3,7	3,3	–	–	–	2,3
15	6,3	–	3,6	–	–	6,9	–	–	2,3
16	28,1	–	25,0	3,7	20,0	13,8	11,5	–	13,6
17	3,1	–	–	–	3,3	3,4	–	–	1,4
18	3,1	–	–	–	–	–	–	–	0,5
двойные	68,8	20,0	53,6	40,7	46,7	41,4	23,1	4,2	38,9
сложные	20,0	–	12,0	8,0	12,0	12,0	4,0	–	8,5
\bar{S}	23,1	4,7	17,3	10,6	17,1	12,2	9,6	1,9	12,1
σ	11,0	7,4	5,2	1,5	5,0	0,1	2,5	10,2	5,4
<i>N</i>	25	25	25	25	25	25	25	24	199

бергской» (1819) строки связаны еще слабее, чем в астрофической «Гавриилиаде»: у Жуковского $\bar{S} = 12,1$.

«Домик в Коломне» отражает «онегинскую» ступень в развитии стихотворного синтаксиса. Так же как в пушкинском романе, здесь возникают целые серии переносов, на что нет и намека в «Гавриилиаде» или в октавах Жуковского. В комической поэме зрелого Пушкина возможны три или даже четыре double-gejet подряд (ср. Перцов 1994: 291 примеч. 5):

Скажу, рысакъ! | Парнасскій иноходець 14 × 2
 Его не обогналь бы. | Но Пегась 14 × 2
 Старь, | зубь ужъ нѣтъ. | Имь вырытый колоде(ць) 14 × 2
 Изсохъ. | Порось крапивою Парнассь <...> 3

Она страдала, хоть была прекрасна 13
 И молода, | хоть жизнь ея текла 16 × 2

Таблица 22

Структура грамматических связей в октавах «Домика в Коломне» (без строфы XXXVI)

Тип связи	Строки (%)								В среднем
	1	2	3	4	5	6	7	8	
1	11,5	20,9	7,7	31,8	16,3	17,1	11,1	86,8	23,7
2	—	—	—	—	2,3	7,3	2,2	5,3	2,0
3	7,7	4,7	3,8	15,9	20,9	9,8	15,6	2,6	10,1
4	3,8	4,7	3,8	2,3	4,7	9,8	2,2	—	3,9
5	—	2,3	—	—	—	—	—	—	0,3
6	—	—	—	—	—	—	—	—	—
7	3,8	2,3	1,9	—	—	7,3	4,4	—	2,5
8	9,6	7,0	5,8	4,5	9,3	4,9	8,9	—	6,4
9	—	2,3	—	2,3	—	—	—	—	0,6
10	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	—	—	1,9	—	—	—	—	—	0,3
12	3,8	4,7	5,8	6,8	2,3	4,9	2,2	2,6	4,2
13	3,8	14,0	5,8	6,8	4,7	4,9	8,9	2,6	6,4
14	13,5	14,0	13,5	6,8	4,7	14,6	11,1	—	10,1
15	5,8	2,3	11,5	11,4	7,0	2,4	4,4	—	5,9
16	34,6	18,6	28,8	9,1	27,9	14,6	26,7	—	20,9
17	1,9	—	5,8	2,3	—	2,4	4,4	—	2,2
18	—	—	3,8	—	—	—	2,2	—	0,8
19	—	—	—	—	—	—	—	—	—
20	—	2,3	—	—	—	—	—	—	0,3
двойные	63,5	55,8	65,4	29,5	44,2	41,5	53,3	2,6	46,1
сложные	23,1	10,3	25,6	7,7	10,3	5,1	17,9	—	12,5
Ѓ	26,5	18,7	29,1	13,4	16,7	14,6	21,2	1,8	17,8
σ	8,7	0,9	11,3	4,4	1,1	3,2	3,4	16,0	6,1
N	39	39	39	39	39	39	39	38	311

Въ роскошной нѣгѣ; | хоть была подвластна **(14+16) × 2**

Фортуна ей; | хоть мода ей несла **17 × 2**

Свой фиміамъ, — | она была несчастна. **1**

(Пушкин 1833б: 112, 118—119)

А XXVII октаву переносные конструкции пронизывают насквозь (rejet + три double-rejet + contre-rejet):

⟨...⟩ Стряпуха, возвратясь изъ бани жаркой, **(8+14) × 2**

Слегла. | Напрасно чаемъ и виномъ, **13 × 2**

И укусомъ, и мятною припаркой **(15+16) × 2**

Ее лечили. | Въ ночь предъ Рождествомъ **16 × 2**

Она скончалась. | Съ бѣдною кухаркой **16 × 2**

Онѣ простились. | Въ тотъ же день пришли **(13+16)×2**
 За ней, и гробъ на Охту отвезли. **1**

(Пушкин 1833б: 120)

В поэме есть и три межстрофных переноса, напоминающие многие из онегинских (см. строфы XII—XIII, XVIII—XIX, XXXIV—XXXV)³⁶.

Синтаксис октав в целом ряде аспектов обличает их структурное родство с «Онегиным». Так же как в романе, в «Домике в Коломне» имеет место несовпадение двух иерархий: строфической и грамматической. Формула первой из них — $(2+2+2)+2$; формула второй — $4+(2+2)$. Неукоснительно соблюдая правило альтернанса, Пушкин попеременно начинает октавы то с мужского, то женского стиха: *aBaBaBcc* или *AbAbAbCC*. Метрически они членятся на шестистишие и двустишие, а синтаксически — распадаются на два чет-

³⁶ Автопародийные переключки «Домика» с «Онегиным», в том числе на уровне стиха, уже были предметом пристального филологического разбора (см. Гаспаров, Смирин 1986; Перцов 1994: 285). Но от исследователей ускользнул, вероятно, самый показательный случай «перелицовки» романа в поэме. Образно мотивированный «прыжок» через строфу в 3-й главе «Онегина» (*⟨...⟩ Татьяна прыгъ въ другія сѣни ⟨...⟩ И задыхаясь, на скамью // Упала...⟩*) спустя несколько лет отозвался «прыжком через строку» в XXXVI строфе «Домика в Коломне» (ср. Измайлов 1971: 108—109; Харлап 1980: 228; Виленчик 1987). В этой «октаве» вместо положенных восьми строк — семь (пропуск стиха пародирует «пропуск» межстрофной границы):

Предъ зеркальцомъ Параши, чинно сидя,
 Кухарка брилась. Что съ моей вдовой?
«Ахъ, ахъ!» и шлепнулась. Ее увидя,
 Та, въ торопяхъ, съ намыленной щекой
 Черезъ старуху (вдовью честь обидя),
Прыгнула въ сѣни, прямо на крыльцо,
 Да ну **бѣжать**, закрывъ себѣ лицо.

(Пушкин 1833: 123)

Полужирным шрифтом выделены дословные совпадения с «Онегиным» (глава 3, строфа XXXVIII):

⟨...⟩ и на дворъ
 Евгений! **«Ахъ!»** — и легче тѣни
 Татьяна **прыгъ въ другія сѣни**
 Съ **крыльца на дворъ**, и **прямо** въ садъ;
 Летить, летить; взглянуть назадъ
 Не смѣеть; мигомъ **обѣжала** ⟨...⟩

(Пушкин 1837: 101—102)

веростишия: в большинстве случаев конец периода попадает на конец 4-й строки. В элегических октавах Жуковского (*AbAbAbCC*) строфика лучше согласуется с грамматикой: 2+2+2+1+1 — такова синтаксическая схема строфы в стихах «На кончину ... Королевы Виртембергской» (см. табл. 21—22).

Переход к антисинтаксической системе стиха, совершившийся в ряде поздних произведений Пушкина, дает себя знать на материале белого лирического 5-стопного ямба. У истоков этой метрико-семантической формы стоял Жуковский с его переводами из И. П. Гебеля (см. Wachtel 1998: 59 и далее). С самого начала здесь допускалось нагромождение enjambement'ов, непозволительных в рифмованном стихе. Ср. фрагмент диалога «Тленность» (1816):

Все въ уголь сожжено; а наши горы,	(8+14) × 2
Какъ башни старья, чернѣють; вокругъ	15 × 2
Зола; въ рѣкѣ воды нѣтъ, только дно	(14+18) × 2
Осталось пустое — мертвый слѣдъ	16 × 2
Давнишняго потока; и все тихо,	8
Какъ гробъ. Тогда товарищу ты скажешь (<...>)	3 × 2

(Жуковский 1818: 15)

Судя по пародии («Послушай, дедушка, мне каждый раз...», 1818), Пушкина в этом стихе смущали переносы и отсутствие цезуры (ср. Маслов 1917; Модзалевский 1926: 444; Булаховский 1954: 278). Но когда в середине 1820-х годов он сам обратился к лирическому белому пятистопнику (поначалу, правда, цезурованному), грамматическая связанность строк у Пушкина сразу оказалась выше, чем у Жуковского: в «Тленности» $\bar{S} = 16,6$; в стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826) $\bar{S} = 18,3$.

Несмотря на enjambement'ы, у Жуковского 57% строк оканчиваются вместе с концом простого предложения:

Я не тужу... и ты, какъ я, созрѣешь!	1
Тогда посмотришь, гдѣ я?.. Нѣтъ меня!	1
Ужь вокругъ моей могилы бродятъ козы!	2
А домикъ между тѣмъ дряхлѣй, дряхлѣй!	2
И дождь его сѣчетъ, и зной палить,	4
И тихомолкомъ червь буравить стѣны,	4
И въ кровлю течь, и въ щели свищеть вѣтеръ...	2

(Жуковский 1818: 5, 7)

В 1826 г. таких строк у Пушкина было почти 40%: синтаксическая система организации стиха поколебалась, но еще не рухнула. А в последнем пушкин-

ском стихотворении этой формы («...Вновь я посетил...», 1835) доля клаузул, совпадающих с границей предложений, опускается до 25% ($\bar{S} = 28,0$ — это больше, чем в «Медном Всаднике»). Стихотворение являет собой почти сплошную сеть переносов:

Плывет рыбак и тянет за собой	17 × 2
Убогой невод. По брегам отлогим	16 × 2
Рассеяны деревни — там за ними	(15+16) × 2
Скривилась мельница, насилиу крылья	(8+15+17) × 2
Ворочая при ветре...	
На границе	16 × 2
Владений дедовских, на месте том,	7 × 2
Где в гору подымается дорога,	8 × 2
Изрытая дождями, три сосны	(14+16) × 2
Стоят — одна поодаль, две другие	15 × 2
Друг к дружке близко, — здесь, когда их мимо	16 × 2
Я проезжал верхом при свете лунном,	7 × 2
Знакомым шумом шорох их вершин	(14+15+16) × 2
Меня приветствовал. По той дороге	16 × 2
Теперь поехал я и пред собою	16 × 2
Увидел их опять. Они все те же <...>	3

(3: 399—400)

Это стихотворение начинается с переноса и переносом заканчивается: *...Вновь я посетил // Тот уголок земли, где я провел <...>; <...> Пройдет он мимо вас во мраке ночи // И обо мне вспомнит* (3: 399, 400; ср. Шапир 1995а: 23, 40 примеч. 20; 2000а: 53—54, 72 примеч. 24). Наиболее слабые синтаксические связи en masse здесь передвинуты в середину строки, а отдельные enjambement'ы воспринимаются как автореминисценции: <...> *Через его неведомые воды // Плывет рыбак и тянет за собой // Убогой невод*. Ср. в «Медном Всаднике»: <...> *рыболов <...> Бросал в неведомые воды // Свой ветхий невод <...>* (Пушкин 1978: 9—10). Еще пример: <...> *Стоят — одна поодаль, две другие // Друг к дружке близко <...>* Ср.: <...> *Скривились домики, другие // Совсем обрушились <...>* (Пушкин 1978: 18).

Чтобы правильно понять эволюционное содержание этих фактов, не будем упускать из виду, что «...Вновь я посетил...» — не единственное лирическое стихотворение позднего Пушкина, которое написано белым 5-стопным ямбом, сотканным чуть не из одних переносов. Так же устроен, например, отрывок, посвященный Мицкевичу («Он между нами жил...», 1834), где межстрочные грамматические связи еще сильнее ($\bar{S} = 31,7$):

Он между нами жил	16
Средь племени ему чужого, † злобы	17 × 2

В душе своей к нам не питал, и мы	14 × 2
Его любили. Мирный, благосклонный,	8 × 2
Он посещал беседы наши. С ним	16 × 2
Делились мы и чистыми мечтами	13 × 2
И песнями (он вдохновен был свыше	13
И с высока взирал на жизнь). Нередко <...>	15 × 2

(3: 331)

Не менее любопытно, что такой же вектор, скорее всего, имеет история 6-стопного ямба: согласно подсчетам М. Л. Гаспарова, в этом размере у позднего Пушкина тоже «учащаются анжамбманы» (Gasparov 1995: 126). Примечателен комментарий Е. Г. Эткинда к пушкинскому переводу «Из А. Шенье» (1835), где коэффициент связанности очень велик — 29,2:

<...> Гнет, ломит дерева; исторженные пни	(12+17) × 2
Высоко громоздит; его рукой они	(14+17) × 2
В огонь навалены; он их зажег; он всходит;	3
Недвижим на костре он в небо взор возводит;	3
Под мышцей палица; в ногах немейский лев	(14+16) × 2
Разостлан. Дунул ветер; поднялся свист и рев <...>	3

(3: 382)

По выражению Эткинда, Пушкин «раскачивает» александрийский стих, «пользуясь нечастым для высокого жанра приемом резких переносов <...> Этого у Шенье нет — его переносы доводят фразу не только до конца полустихия, но и до конца следующего стиха» (Эткинд 1963: 295; 1999: 497; ср. также Пильщиков 1994а: 39)³⁷.

Парасинтаксический 5-стопный ямб зародился чуть позже 4-стопного, но у того же самого поэта. Бродский не раз задавал вопрос, «за что мы все так любим пятистопный ямб», и с охотой отвечал: за «монотонность размера,

³⁷ Похожим образом в своих переводах Бродский заострял до гротеска «синтаксические узоры» Джона Донна (Иванов 1997: 196): «Порой от передачи техники поэта-метафизика, для своего времени поразительно изобретательной и новой, Бродский прямо переходит к собственным приемам, позднее им развитым. В <...> Донновой элегии на смерть леди Маркхэм Бродский <...> утрирует свойственные <...> Донну переносы: на месте ритмической границы, разрывающей предложение, оказывается предлог, выделенный ударением и рифмой. Результат кажется просто стихами самого Бродского, хотя метр, образы и синтаксическая усложненность Донна переданы точно» (Иванов 1997: 196). Вяч. Вс. Иванов считает, что эти черты синтаксиса у Бродского прежде всего «связаны с продолжением опыта Цветаевой и Боратынского» (Иванов 1997: 196).

монотонность звучания» (Волков 2000: 93, ср. 153). Эту ритмическую «монотонность» в 5-стопных ямбах Бродский, как и в 4-стопных, оттеняет их грамматическим разнообразием: синтаксис и тут заявляет о себе как об основном факторе ритма.

В 1960-е годы пятистопники Бродского обычно комбинируют синтаксическую и антисинтаксическую модели стиха:

Трамваи дребезжали в темноту,	3
вагоны громыхали на мосту,	3
постукивали льдины о быки,	3
шуршанье доносилось от реки,	3
на перекрестке пьяница возник,	3
еще плотней я к форточке приник.	1

(Бродский 1992, I: 165)

«И он ему сказал». «И он ему	(14+16) × 2
сказал». «И он сказал». «И он ответил».	2
«И он сказал». «И он». «И он во тьму	(14+16) × 2
воззрился и сказал». «Слова на ветер».	2
«И он ему сказал». «Но, так сказать,	8 × 2
сказать „сказал“ сказать совсем не то, что	20 × 2
он сам сказал». «И он „к чему влезать	(14+16) × 2
в подробности“ сказал; все ясно. Точка».	1

(Бродский 1992, II: 112)

Первые признаки нового синтаксического ритма появились на рубеже десятилетий, а самые ранние 5-стопные ямбы, целиком выдерживающие эту стилистику, — «В озерном краю» — датированы 1972-м годом. Стихотворение состоит из графически не выделенных четверостиший *aBbA* и *aBaB*:

В те времена в стране зубных врачей,	7 × 2
чи дочери выписывают вещи	16 × 2
из Лондона, чи стиснутые клещи	14 × 2
вздымают вверх на знамени ничей	(17+18) × 2
Зуб Мудрости, я, прячущий во рту	17 × 2
развалины почище Парфенона,	8 × 2
шпион, лазутчик, пятая колонна	16 × 2
гнилой цивилизации — в быту	(16+16+16) × 2
профессор красноречия, — я жил	(16+16) × 2
в колледже возле главного из Пресных	18 × 2
Озер, куда из недорослей местных	(15+16) × 2
был призван для вытягиванья жил.	1

(Бродский 1992, II: 299)

Средний коэффициент межстрочной синтаксической связанности в этом стихотворении достигает 37,8 ($\bar{S}_1 = 31,2$; $\bar{S}_2 = 29,0$; $\bar{S}_3 = 38,4$; $\bar{S}_4 = 56,3$).

У позднего Бродского нет длинных произведений, написанных строфическим 5-стопным ямбом; зато они есть у Тимура Кибирова, который испытал сильное влияние синтаксической системы своего старшего современника. В октавах поэмы «Сортиры» (1991) антисинтаксический стих комбинируется с парасинтаксическим. Декларативно развивая пародийную поэтику «Домика в Коломне», Кибиров позволяет себе пространные периоды, которых не было у Пушкина и которые были подсказаны строфико-синтаксическими экспериментами Бродского:

64

И, наконец, сорвав штаны, оставшись	16 × 2
уже в одних носках, уже среди	20 × 2
девичьих ног, уже почти ворвавшись	16 × 2
в промежуточный мрак, уже на полпути	16 × 2
к мятежным наслаждениям, задравши	(13+17) × 2
ее колени, чуя впереди,	17 × 2
как пишет Цвейг, пурпурную вершину	16 × 2
экстаза, и уже наполовину,	3 × 2

65

представь себе, читатель! Не суди,	8 × 2
читательница! Я внезапно замер,	8+12
схватив штаны и, прошептал: «Прости,	3 × 2
я скоро!», изумленными глазами	(16+16) × 2
подружки провожаемый, пути	17 × 2
не разбирая, стул с ее трусами	(12+13+17) × 2
и голубым бюстгалтером свалив,	8 × 2
дверь распахнул и выскочил, забыв	15 × 2

66

закреть ее, помчался коридором	18
пустым.	

(Кибиров 1994: 366)

Кибиров ухитрился дать здесь отсылки сразу к трем поэмам Пушкина: помимо «Домика в Коломне» с его «прыжком через строку», вновь превратившимся в прыжок через строфу (а точнее, через две межстрофных границы), автор «Сортиров» перифразирует еще «Графа Нулина» [*(...) накинуть // Свой пестрый шелковый халатъ // И стулъ въ потемкахъ опрокинуть <...>*] (Пушкин 1828б: 22)] и, что менее очевидно, петербургскую повесть о бедном Евгении

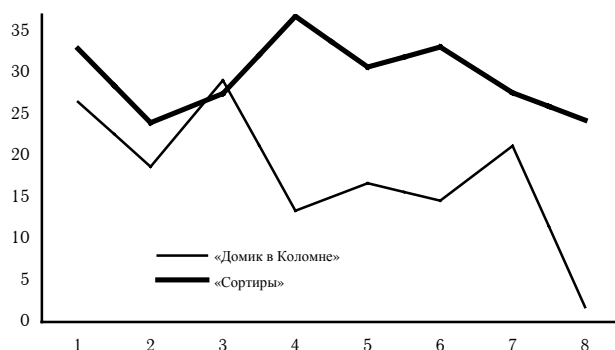


Рис. 11. Синтаксический профиль октавы в поэмах Пушкина и Кибирова

[*Нередко кучерские плети // Его стегали, потому // Что он не разбирал дороги // Уж никогда <...>*] (Пушкин 1978: 20)]³⁸.

Цитирование пушкинских переносов из «Онегина» и «Домика в Коломне» проходит ритмико-синтаксическим лейтмотивом через весь текст «Сортиров»: <...> *под рукомыником я выводил // пятно. Меж тем светало. И пробили // часы — не помню сколько. Этот звон <...>* (Кибиров 1994: 376) [ср.: *Пробили // Часы урочные: поэт // Роняетъ, молча, пистолетъ <...>* (Пушкин 1837: 191)]³⁹; <...> *но автор удаляется. Ни строчки // уже не выжмешь. И течет река <...>* (Кибиров 1994: 378) [ср.: *Больше ничего // Не выжмешь изъ рассказа моего* (Пушкин 1833: 125)]; *И, перейдя на ультразвук, она // ворвалась в коридор. В толпе видна <...>* (Кибиров 1994: 360) [ср. в той же позиции заключительного двустушия перед межстрофным переносом: <...> *Въ ней вкусъ былъ образованный. Она // Читала сочиненья Эмина <...>* (Пушкин 1833: 114)]⁴⁰. Б. В. Томашевский подметил, что «почти всеми подражателями „До-

³⁸ Не говорю об обороте, который Кибиров заимствовал из стихотворения Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» (1830).

³⁹ В свою очередь, у Пушкина enjambement остраивает элегическую формулу Баратынского (ср. Пильщиков 1994б: 104 примеч. 37; 2005: 74 примеч. 37): <...> *Пробьютъ урочные часы <...>* (Баратынский 1825: 103).

⁴⁰ В этом Кибиров тоже идет за Бродским: *Вот то, что нам с тобой ДАНО. // Надолго. Навсегда. И даже // пускай в неощутимой, но // в материи. Почти в пейзаже* (Бродский 1992, II: 236, стр. 237). Пушкинскую фразу Бродский парцеллирует, но в «Пенье без музыки», как и в «Онегине», за ней следует double-rejet: *И здѣсь героя моего <...> Читатель, мы теперь оставимъ, // Надолго... навсегда. За нимъ // Довольно мы путемъ однимъ // Бродили по свѣту* (Пушкин 1837: 278).

Таблица 23

Структура грамматических связей в октавах поэмы «Сортиры» (без строф 14, 26 и 53)

Тип связи	Строки (%)								В среднем
	1	2	3	4	5	6	7	8	
1	9,4	17,5	7,4	4,9	4,0	5,1	8,0	19,0	9,3
2	1,4	5,0	3,3	2,1	2,4	2,2	6,4	11,1	4,2
3	0,7	4,2	5,0	2,1	1,6	3,7	1,6	3,2	2,7
4	1,4	–	–	0,7	0,8	0,7	0,8	–	0,6
5	–	–	–	–	–	–	–	–	–
6	0,7	–	–	–	–	–	–	–	0,1
7	3,6	2,5	–	0,7	3,2	2,2	3,2	0,8	2,0
8	3,6	1,7	7,4	6,9	4,0	5,9	7,2	2,4	4,9
9	1,4	0,8	–	1,4	3,2	1,5	1,6	–	1,3
10	–	0,8	–	–	–	–	–	–	0,1
11	–	–	0,8	–	–	0,7	–	0,8	0,3
12	2,2	0,8	2,5	0,7	3,2	1,5	0,8	0,8	1,5
13	2,9	4,2	6,6	3,5	6,3	4,4	3,2	1,6	4,1
14	10,9	13,3	14,0	15,3	15,9	16,2	17,6	14,3	14,7
15	10,9	15,0	9,9	11,1	14,3	11,0	11,2	11,9	11,8
16	36,2	23,3	30,6	31,3	23,8	26,5	22,4	20,6	27,0
17	4,3	5,0	2,5	9,7	8,7	8,8	8,8	4,0	6,6
18	9,4	5,0	9,9	8,3	7,9	8,8	5,6	7,1	7,8
19	–	–	–	–	–	–	–	–	–
20	0,7	0,8	–	1,4	0,8	0,7	1,6	2,4	1,1
21	0,7	–	–	–	–	–	–	–	0,1
двойные	77,5	62,5	75,2	85,4	79,4	81,6	72,0	61,1	74,7
сложные	30,1	13,6	14,6	33,0	18,4	26,2	20,4	19,6	22,0
\bar{S}	32,9	24,0	27,5	36,8	30,7	33,1	27,6	24,3	29,6
σ	3,3	5,6	2,1	7,2	1,1	3,5	2,0	5,3	3,8
<i>N</i>	103	103	103	103	103	103	103	102	823

мика в Коломне“» «был канонизирован» прием «рассечения на стыке стихов имени и отчества действующих лиц» (Томашевский 1941а: 304): <...> *Ея сестра двоюродная, Вѣра // Ивановна, супруга Гофъ-Фурьера* (Пушкин 1833: 119). Не избежал этого и Кибиров, дважды разорвавший имя и отчество, а один раз — имя и фамилию: <...> *жирна // и высока была его Лариса // Геннадиевна. Был он белобрысый <...>; <...> к советскому дичку привил Андрей // Андреич. Впрочем, так же, как фарцовку <...>; Толстый Боря // Чумилин, по прозвищу Чума <...>* (Кибиров 1994: 359, 347, 349).

Однако при всей преобладности «Сортиров» по отношению к бурлескной эпике Пушкина поэма Кибирова принадлежит к другому типу поэтического синтаксиса. Межстрочные связи в ней гораздо сильнее: $\bar{S} = 29,6$ (а в пушкинском «Домике» — 18,1; см. табл. 20). Синтаксическая структура октавы в «Сортирах» тоже в корне отлична от пушкинской (см. рис. 11 и табл. 23).

Таблица 24

Структура грамматических связей в «Двадцати сонетах к Саше Запоевой»

Тип связи	Строки (%)														Всего
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
1	26,1	13,6	3,8	8,7	12,0	18,2	8,0	11,1	18,2	18,2	21,7	4,0	12,0	78,9	17,0
2	4,3	9,1	–	8,7	4,0	18,2	4,0	18,5	4,5	–	8,7	12,0	12,0	21,1	8,8
3	–	9,1	7,7	4,3	4,0	4,5	–	3,7	13,6	4,5	8,7	4,0	–	–	4,6
4	–	–	–	–	–	–	8,0	–	–	–	9,1	–	–	4,0	1,5
5	–	–	–	4,3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	0,3
6	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
7	8,7	–	7,7	8,7	4,0	4,5	8,0	3,7	4,5	–	8,7	–	4,0	–	4,6
8	8,7	13,6	11,5	17,4	16,0	13,6	–	3,7	4,5	4,5	4,3	4,0	12,0	–	8,2
9	–	–	–	–	–	–	4,0	–	–	–	4,3	4,0	–	–	0,9
10	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
11	–	4,5	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	0,3
12	–	9,1	11,5	13,0	4,0	–	8,0	–	4,5	–	–	12,0	–	–	4,6
13	–	9,1	7,7	–	–	4,5	16,0	–	9,1	–	4,3	4,0	–	–	4,0
14	17,4	13,6	3,8	13,0	20,0	9,1	12,0	18,5	22,7	18,2	13,0	16,0	20,0	–	14,3
15	4,3	4,5	7,7	4,3	12,0	4,5	8,0	7,4	–	9,1	4,3	8,0	8,0	–	6,1
16	21,7	9,1	19,2	8,7	16,0	18,2	12,0	18,5	18,2	27,3	8,7	12,0	20,0	–	15,2
17	–	4,5	7,7	8,7	8,0	4,5	12,0	7,4	–	4,5	4,3	12,0	4,0	–	5,8
18	8,7	–	7,7	–	–	–	–	7,4	–	4,5	8,7	8,0	4,0	–	3,6
19	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
20	–	–	3,8	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	0,3
двойные	60,9	59,1	84,6	69,6	76,0	50,0	72,0	66,7	59,1	68,2	52,2	76,0	68,0	–	62,9
сложные	15,0	10,0	25,0	15,0	20,0	10,0	20,0	20,0	10,0	10,0	15,0	25,0	25,0	–	15,8
\bar{S}	20,1	17,6	30,9	19,6	26,4	16,1	25,8	26,7	18,2	23,1	18,4	28,6	24,5	1,2	21,3
σ	1,2	3,7	9,6	1,7	5,1	5,2	4,5	5,4	3,1	1,8	2,9	7,3	3,2	20,1	5,3
N	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	19	279

В поэме Кибирова, где фразы свободно перешагивают через границы строф, хотя бы с одного края разомкнуто 84% октав, а в «Домике» — только 15%. График показывает, что почти на всем протяжении (с 3-го стиха по 7-й) внутрострофные синтаксические кривые в «Сортирах» и «Домике в Коломне» симметричны: там, где у Пушкина — усиление связей, у Кибирова — ослабление, и наоборот. В «Домике» посередине октавы (\bar{S}_4) находится самая слабая связь, а в «Сортирах» — самая сильная. Если у Пушкина синтаксис и строфика всего лишь не совпадали, то у Кибирова грамматическое членение строфы (2+6) противоположно метрическому (6+2).

Мощное ритмико-синтаксическое воздействие Бродского, в «Сортирах» только угадываемое, открыто провозглашают «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» (1995), само название которых «передразнивает» «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974). Если в классическом сонете его строфическое членение так или иначе увязано с грамматическим, то у Бродского стих и грамма-

тика часто существуют в автономном режиме. Наиболее характерен в этом отношении XVII сонет к Марии Стюарт, который от первой до последней строки являет собой единый период⁴¹. Аналог ему у Кибирова составляет сонет 7, образованный двумя сложными предложениями, разделенными точкой в середине 3-й строки:

Я просыпаюсь оттого, что ты	14 × 2
пытаешься закрасить мне щетину	16
помадую губной. И так невинно	13 × 2
и нагло ты хохочешь, так пусты	14 × 2
старанья выбить лживое «Прости,	8 × 2
папулечка!», так громогласно псина	(14+15) × 2
участвует в разборке этой длинной,	4 × 2
и так полны безмозглой чистоты	14 × 2
твои глаза, и так твой мир огромен,	13 × 2
и неожидан, и притом укромен,	4 × 2
и так твой день бескраен и богат,	7 × 2
что даже я, восстав от мутной дремы,	12 × 2
продрав угрюмый и брезгливый взгляд,	(8+14) × 2
не то чтоб счастлив, но чему-то рад.	1

(Кибиров 1997: 66)

Другие сонеты Кибирова отличаются большей синтаксической дробностью, но нигде минимум связанности не закреплен за границей катренов или терцетов ($4+4+3+3$): $\bar{S}_4 > \bar{S}_2$; $\bar{S}_8 > \bar{S}_5 > \bar{S}_7 > \bar{S}_6$; $\bar{S}_{11} > \bar{S}_9$ (см. табл. 24).

Несомненно, что разные ритмико-синтаксические системы сосуществуют, причем не только в контексте эпохи, но и в контексте одного произведения или цикла, как у тех же Бродского и Кибирова. С появлением новых типов организации стиха старые не исчезают, а лишь оказываются потесненными. И тем не менее вполне допустимо говорить о реформировании поэтического синтаксиса: при каждом глобальном расширении синтаксических «горизонтов» ритмико-грамматические аномалии канонизируются. Именно по этой причине типологию русского стихотворного синтаксиса мы вправе рассматривать как слепок его эволюции — по крайней мере, на правах исторической гипотезы.

⁴¹ В отличие от остальных, этот сонет написан не 5-стопным, а 4-стопным ямбом (исключение составляют лишь 1-я и 4-я строки, имеющие по 5 стоп).

Нечто о «механизме российских стихов», или Почему Онегин не мог отличить ямб от хорей*

В пушкинском романе стиховедческие термины впервые появляются там, где речь заходит об отношении заглавного героя к поэзии:

Высокой страсти не имѣя
Для звуковъ жизни не щадить,
Не могъ онъ ямба отъ хорей,
Какъ мы ни бились, отличить.

(1, VII: 1–4)¹

В «Евгении Онегине» слова *ямбъ* и *хорей* относятся к наименее частотным: каждое из них в тексте встречается по одному разу. Однако явления поэтической формы, обозначаемые этими словами, как известно, принадлежат к числу важнейших — не только в самом романе, но и в русской стихотворной речи в целом. Ямб и хорей — два наиболее употребительных силлабо-тонических метра: в поэзии Пушкина ими в общей сложности написано 95% строк, причем хорей в среднем используется в 7–8 раз реже ямба (см. Лотман М., Шахвердов 1979: 148–149).

Хореем или ямбом называется не только соответствующий стихотворный метр, но и его стопа — наименьшая единица повтора в силлабо-тоническом стихосложении. В этой системе стихосложения за обязательно ударными, преимущественно ударными, произвольно ударными, преимущественно безударными и обязательно безударными слогами (см. Шапир 1996в: 282–283) закрепляются определенные места строки, в зависимости от длины которой (от числа стоп) различают стихотворные размеры, например 4-стопный ямб или 3-стопный хорей. Этими размерами, в частности, написаны все оригинальные стихи «Онегина» (но на долю хорей приходится лишь 18 строк «Песни девушек» — 0,3% от общего количества строк в романе).

* Известия РАН. Серия литературы и языка. 2002. Т. 61, № 5. С. 41–42.

¹ Роман здесь и далее цитируется по последнему прижизненному изданию (Пушкин 1837).

Строки, процитированные в начале заметки, заставляют читателя вообразить, будто автор затратил немалые усилия на то, чтобы обучить Онегина азам русского стихосложения, и всё напрасно: его «безтолковый ученикъ» так и не усвоил «механизма Россійскихъ стиховъ» (8, XXXVIII: 6, 8). Но непонятливость Онегина нельзя списать на его равнодушие и невосприимчивость к поэзии: различие между стихотворными метрами носит формальный характер, и чтобы его уяснить, не обязательно обладать поэтическим чувством². Еще меньше «педагогическую» неудачу автора стоит объяснять бестолковостью ученика, у которого, по словам Пушкина, был «рѣзкій, охлажденный умъ» (1, XLV: 7). Видимо, хотя бы отчасти дело могло быть в том, что безупречное определение ямба или хорей в пушкинское время не умели дать даже опытные теоретики стиха (ср. Илюшин 1987: 184—186).

В старинном учебнике Н. И. Язвицкого под знаменательным названием «Механизм, или Стопосложение Российского стихотворства» (ср. Панов С. 1990: 13—18) дается, например, такое описание двусложных силлабо-тонических стоп: «*Ямбъ* (...) состоитъ изъ двухъ слоговъ, изъ перваго слога *короткаго* а втораго *долгаго*»; «*Хорей* или *Трохей* противоположень *Ямбу*; онъ также состоитъ изъ двухъ слоговъ: но изъ перваго *долгаго* а втораго *короткаго*» (Язвицкий 1810: 6, 7). По сути, то же самое можно прочесть у Н. Ф. Остолопова, в весьма авторитетном словаре поэтических терминов (Остолопов 1821, ч. III: 460, 484: 460, 484), — несмотря на то, что подобные определения вызывали нарекания уже у современников, понимавших, что гласные русского языка противопоставлены друг другу не по долготе и краткости, а по ударности и безударности: «Слоги повышаемые называются у насъ *долгими*, а понижаемые *краткими* — хотя и несвойственно бы такъ называть ихъ; ибо повышение голоса совѣмъ не то, что *протяженіе* онаго» (Востоков 1817: 96).

Правда, проблема не решалась, как думали некоторые, простым переименованием «долгих» слогов в «высокие», а «коротких» — в «низкие» (см. Самсонов 1817: 226—227). Немного позднее, в 1830-е годы, Н. И. Надеждин писал: «Принимая каждый слогъ съ удареніемъ за долгій, новая система (...) приняла (...) тѣже названія стопъ какія употреблялись въ древней метрикѣ». «Но здѣсь встрѣтилось естественное затрудненіе (...) въ нашемъ языкѣ есть слова непомѣрной длины» (Надеждин 1837: 514), из-за которых в хорейских стопах безударным может быть первый слог, а в ямбических стопах —

² Кстати, как показал А. Б. Пеньковский, слова об «антипоэтическомъ характерѣ главнаго лица» в романе (Пушкин 1825, гл. I: VII—VIII) означают только, что, по мнению критиков, Онегин не годится в герои поэтического произведения (см. Пеньковский 1999б: 178—204).

второй. «Что бы отвратить это затруднение, предположили ударения условныя», проясняемые при скандировании: *Простó|нарóд|ныхъ, ѿ|деáль|ныхъ; И клá|нялсѧ| непри|нуждѣн|но*. Однако такое чтение «совершенно произвольно» и «дереть слухъ» (Надеждин 1837: 515), и поэтому решили, что «позволяется въ хоряхъ и ямбахъ, за исключеніемъ послѣдней стопы, ставить низкіе вмѣсто высокихъ <...> Слога высокаго напротивъ вмѣсто низкаго въ хоряхъ и ямбахъ ставить не позволяется» (Самсонов 1817: 228).

Впрочем, выяснилось, что и это правило не выполняется. Так, в строках онегинского 4-стопного ямба ударения иногда падают на 1-й, 3-й, 5-й и даже на 7-й слог: *Звѣздъ исчезаетъ хороводъ* (2, XXVIII: 4); *За нимъ стрóй рюмокъ узкихъ, длинныхъ* (5, XXXII: 9); *Уже ли он?... Тáкъ, точно онъ* (8, VII: 13); *Вотъ вамъ письмо его то́чь въ то́чь* (8, XXXII: 14). По словам профессора Казанского университета Д. П. Самсонова, «никому на мысль не приходило соединять на пр<имерь> ямбъ съ хор<е>емъ» (Самсонов 1817: 226), а между тем в онегинской строке сто́пы хорей и ямба могут чередоваться через одну: *Кáкъ, Грандисо́нь?... А́, Грандисо́нь!* (7, XLI: 10; хорей — ямб — хорей — ямб). Тот же Самсонов уверял, что «стихи Русскіе стеченія высокихъ не терпятъ; если же иногда и встречаются въ нихъ два высокіе слога сряду, то между ними непрѣмѣнно бываетъ остановка въ произношеніи» (Самсонов 1817: 226). На самом деле в классических русских стихах бывает и два, и три ударных слога подряд, а порою и больше (такие скопления спондеев любил Державин): *Подъ нѣй снѣгъ ѹтренній хруститъ* (1, XXXV: 8); *А между тѣмъ двѣ, тріи страницы* (4, XXVI: 5); *И запищитъ она́ (Бóгъ мой!)* (2, XII: 13). Что же касается «остановки въ произношеніи», то если под нею понимается словораздел, такая «остановка» неизбежна не только в стихах, но и в прозе: между смежными ударными слогами всегда проходит межсловная граница. Но если почтенный казанский профессор имел в виду сильную синтаксическую паузу, то она вовсе не обязательна: *Взять та́кже ящикъ боевой* (6, XXV: 8); *Межъ тѣмъ цѣль о́ды высока* (4, XXXIII: 11); «<...> Давно ли?» — *Около двѣхъ лѣтъ* (8, XVIII: 2) и др.

Получается, что в ямбе ударными и безударными могут быть как четные, так и нечетные слоги, и то же самое в хорее. Понятно, что при таком «определении» разницу между метрами невозможно постичь иначе, как «силой магнетизма» (8, XXXVIII: 5), то есть интуитивно: их мудро теоретически отличить не только друг от друга, но и от «презренной прозы». Справиться с этим противоречием тогдашние теоретики не умели и потому предлагали вообще «бросить ямбы, хорей и другія чуждыя имена въ нашей версификаціи» (Кубарев 1837: 16). Этого не произошло, ибо в действительности сформулировать различие между двусложными метрами в русском классическом стихе

совсем не так трудно, как могло показаться современникам Пушкина или герою его романа: ударения неодносложных фонетических слов в ямбической строке падают на четные слоги, а в хореической — на нечетные. Но эта простая и внятная формулировка появилась уже в XX в., когда законы классического ямба и хорея потеряли свою непреложность.

Статьи из «Онегинской энциклопедии»*

Стих

СТИХ — особая форма речи, представляющая собой систему принудительных членений, которые превращают отдельные отрезки этой речи в варианты единого инварианта. В качестве таких отрезков, в частности, могут выступать стопы, строки и строфы (как это происходит в «Евгении Онегине»). Важнейшей единицей стихотворной речи является при этом строка (ее тоже часто называют стихом). Членение на строки, будучи сквозным, то есть проходя через весь текст, создает в нем дополнительное («вертикальное») измерение, которое отсутствует в прозе. Судя по всему, именно так «пространство стиха» рисовалось воображению Пушкина, который 21 сентября 1821 г. писал Н. И. Гречу из Кишинева: «⟨...⟩ хотите ли вы у меня купить весь кусок поэмы? длиной в 800 стихов; стих шириною — 4 стопы; разрезано на две песни» (13: 32—33).

Размер «Евгения Онегина» (за исключением «Песни девушек») — это 4-стопный ямб: в каждой строке четыре раза повторено одно и то же сочетание слогов — «слабого» (то есть метрически безударного) и «сильного» (то есть метрически ударного). «Слабые» места заполняются или безударными слогами, или (изредка) ударными слогами односложных слов. Ударения в односложных словах могут падать лишь на «сильные» места строки; из них последнее обязательно ударно, предпоследнее — произвольно ударно, а первое и второе — преимущественно ударны. Теоретически такой размер насчитывает восемь основных ритмических форм, но реально в тексте присутствуют только шесть, каждая из которых имеет свою грамматику и свой словарь. Это полноударная форма (I), три формы с пропуском одного ударения: на первой (II), на второй (III) или на третьей (IV) стопе — и две формы с пропуском сразу двух ударений: на первой и третьей стопе (VI) или на второй и третьей (VII).

* Онегинская энциклопедия / Под общей ред. Н. И. Михайловой. М.: Русский путь, 2004. Т. II: Л — Я; А — Z. С. 533—536, 551—555, 218—220, 418—424.

- I С больным сидеть и день и ночь (1, I: 7)
- II И заслужи мне славы дань (1, LX: 13)
- III Позвольте познакомить вас (1, II: 8)
- IV Когда не в шутку занемог (1, I: 2)
- VI Полу-живого забавлять (1, I: 10)
- VII Охотники до похорон (1, LIII: 4)

В тексте «Евгения Онегина» эти формы обладают разной частотой. Наиболее употребительна IV форма (таких стихов в романе несколько меньше половины); второе место занимает I форма (полноударных строк немногим более четверти), а далее в порядке убывания частоты следуют III форма (около 10%), VI форма (9%), II форма (менее 7%) и самая редкая VII форма (менее 0,5%).

В соответствии с терминологией своего времени Пушкин называл эти формы «изменениями» и хорошо понимал, насколько от них зависит выразительность стихотворной речи. Он писал в черновом примечании к строке *Несется в гору во весь дух* (4, XLI: 7): «Критиковали меру этого стиха, несправедливо: ◡—◡—◡◡— одно из изменений четырехстопного ямба(ического) стиха, впрочем довольно однообразного» (6: 534). Сетование Пушкина на малочисленность ритмических форм не следует, однако, понимать буквально. Уже чередование женских и мужских окончаний увеличивает их число вдвое. Еще в несколько раз их количество возрастает за счет словораздельных вариаций. Границы между словами могут полностью совпадать с границами стоп: *Учил его всему шутя* (1, III: 11), могут полностью не совпадать: *Мой дядя самых честных правил* (1, I: 1), а могут отчасти совпадать, а отчасти нет: *Бильярд оставлен, кий забыт* (4, XLIV: 10) — и т. д. Но и этим дело не исчерпывается: на своеобразии стиха влияют также грамматика, лексика, интонация, звукопись, благодаря которым потенции 4-стопного ямба становятся практически неисчерпаемыми.

Ритмическую неповторимость тексту придает не только строение отдельных стихов, но и сочетание их между собой. Разные строки 4-стопного ямба, вне зависимости от своих формальных особенностей, могут свободно вступать в любые комбинации друг с другом, причем одним из факторов выразительности и разнообразия становится «стиховая монотония», подмеченная еще Ю. Н. Тыняновым: <...> ^[IV] *Мальчишки, лавки, фонари, // [IV] Дворцы, сады, монастыри, // [IV] Бухарцы, сани, огороды, // [IV] Купцы, лачужки, мужики, // [IV] Бульвары, башни, казаки, // [III] Аптеки, магазины моды, // [IV] Балконы, львы на воротах // [IV] И стаи галок на крестах* (7, XXXVIII: 7–14). Здесь, как и в ряде других случаев, перечисление «усугубляется» нагнетением строк одной и той же ритмической формы (в данном случае — IV).

Стих, поэзия, литература в целом становятся в «Евгении Онегине» объектом авторской и читательской рефлексии. Это не только «роман в стихах», но и до некоторой степени роман о стихах: *Читатель ждет уж рифмы р о з ы; // На, вот возьми ее скорей!* (4, XLII: 3–4); *Мечты, мечты! где ваша сладость? // Где вечная к ней рифма, м л а д о с т ь?* (6, XLIV: 5–6). Стиховая форма тут не только значит, но и обозначается, так же как обозначаются точками пропущенные строки и строфы. В результате вместо стиха иногда появляется знак стиха, как в другом случае вместо сравнения появляется знак этого сравнения: *⟨...⟩ Оно своей игрой и пеной // (Подобием того-сего) // Меня пленяло ⟨...⟩* (4, XLV: 6–8). В словаре языка «Онегина», кроме *рифмы*, есть слова *ямб, хорей, октава, мера* (то есть стихотворный размер), *строфа, стих* и *проза*. Половина этих версификационных терминов встречается неоднократно, а наиболее общий и многозначный — *стих* — зафиксирован в окончательной редакции 25 раз. Он выступает в трех значениях, не всегда поддающихся дифференциации, и может называть, во-первых, поэтическую строку, во-вторых, поэтическое произведение и, в-третьих, поэтическую речь.

Немаловажно, что слово *стих* по отношению к стихам «Евгения Онегина» используется не как единица поэтического языка, но только как единица прозаического метаязыка, а именно в жанровом подзаголовке и в двух сходных примечаниях по поводу мнимой непристойности нескольких строк из 5-й главы (XX: 5–7; XXVIII: 9): «Один из наших критиков ⟨...⟩ находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность» (Примеч. 32; 6: 194); «Наши критики, верные почитатели прекрасного пола, сильно осуждали неприличие сего стиха» (Примеч. 36; 6: 194). Во всех прочих случаях, употребляя интересующий нас термин, Пушкин имеет в виду либо стихи других поэтов, либо стихи своих персонажей, либо собственные стихи, написанные прежде «Онегина» или вовсе не написанные. Так, в примечаниях говорится о «славном стихе» из Дантова «Ада» (Примеч. 20; 6: 193), о «пародии известных стихов Ломоносова» (Примеч. 34; 6: 194), о «стихе Грибоедова», процитированном в 6-й главе (Примеч. 38; 6: 194). В основном тексте упомянуты стихи Вергилия (1, VI: 8) и Богдановича (3, XXIX: 8), «пламенные стихи» Вяземского (5, III: 10), «звучные стихи» Туманского («Путешествие Онегина», XII: 1), любовные стихи современных поэтов (3, XXVII: 8), стихи, рожденные за бутылкой шампанского (4, XLV: 13), «стихи без меры» из альбома провинциальной барышни (4, XXVIII: 6), «стих без мысли» из модной песни (7, XXXV: 3). Трижды речь заходит о стихах Ленского (4, XXVII: 11; 6, XX: 10; XXI: 1), трижды — о стихах самого Пушкина (1, LVIII: 4; LIX: 7; 5, XXXII: 12), четырежды — о русских стихах вообще (1, LIV: 11; 2, XXIV: 11; 3, XXVIII: 12; 8, XXXVIII: 6). Наконец, один раз героем романа становится стих как таковой, в его отличии от прозы (2, XIII: 6).

Последний контекст особенно важен для понимания пушкинской концепции стиха. Автор пишет об Онегине и Ленском: *Они сошлись. Волна и камень, // Стихи и проза, лед и пламень // Не столь различны меж собой* (2, XIII: 5–7). Антитеза стиха и прозы входит в длинный ряд противопоставлений: стих — пламень — молодость — чувство — вино...; проза — лед — зрелость — ум — вода... В ту же цепочку образных ассоциаций включаются Онегин и Ленский, степень «взаимной разноты» которых определяется несходством стиха и прозы. Оба героя иронически характеризуются через свое отношение к поэзии. Онегина в этом смысле отличает крайняя невосприимчивость: *⟨...⟩ Не мог он ямба от хорея, // Как мы ни бились, отличить* (1, VII: 3–4). Стихи для него — в первую очередь, одно из пустых светских развлечений, и, возможно, весь его поэтический багаж — две полузабытых строчки из «Энеиды»: *⟨...⟩ Потом увидел ясно он, // Что и в деревне скука та же, // Хоть нет ни улиц, ни дворцов, // Ни карт, ни балов, ни стихов* (1, LIV: 8–11). *Стихов российских механизма* (8, XXXVIII: 6) Онегин не постиг даже во время страстного увлечения Татьяной, когда походил на поэта исключительно внешней рассеянностью. Ленскому, наоборот, присуща гипертрофированная поэтичность. Но и он порой не столько поэт, сколько карикатура на поэта: пишет он *темно и вяло* (6, XXIII: 1), *⟨...⟩ его стихи // Полны любовной чепухи* (6, XX: 10–11), и читает их он *в лирическом жару, // Как Дельвиг пьяный на пиру* (6, XX: 13–14). Если Онегин и Ленский — тезис и антитезис, то образ автора синтетически противоположен тому и другому персонажу. Творческая зрелость поэта преподносится как его тяготение к прозе, в том числе к «прозе жизни», которая в соединении со стихом определяет жанр пушкинского романа: *Лета к суровой прозе клонят, // Лета шалунью рифму гонят* *⟨...⟩* (6, XLIII: 5–6); *⟨...⟩ И в поэтический бокал // Воды я много подмешал* [*Путешествие Онегина*, (VII): 13–14; ср. черновой вариант: *Я много прозы подмешал* (6: 489)].

С. П. Шевырев справедливо утверждал, что «никто из писателей России и даже запада, равно употреблявших стихи и прозу, не умѣлъ полагать такой рѣзкой и строгой грани между эт(и)ми двумя формами рѣчи, какъ Пушкинъ» (Шевырев 1841: 260). Слова Шевырева в полной мере относятся и к «Евгению Онегину», в самом начале работы над которым (4 ноября 1823 г.) Пушкин писал Вяземскому, что сочиняет «не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (13: 73). Жертвуя экстенсивностью прозаического повествования, Пушкин добивался его интенсивности, то есть стремился выразить большее содержание в меньшем количестве слов (отсюда пресловутая «энциклопедичность» «Онегина», особенно поразительная в сравнении с «Дубровским», имеющим равный словесный объем). Стиховые членения фокусируют внимание на таких языковых и семантических структурах, для которых достаточно пространства строки или строфы: центр тяжести с сюжета пере-

носится на мотив, с предложения — на отдельное слово. В этом плане пушкинский роман является квинтэссенцией стиха, поскольку с большой полнотой реализует смысловые потенции, заложенные в согласовании или рассогласовании языковых членений со стиховыми. Так, хотя «Альбом Онегина», не вошедший в 7-ю главу, имитирует бытовую дневниковую прозу, в нем тем не менее встречаются явные стиховые переносы. Они отрывают от главных слов зависимые местоимения *всё* и *все* и сообщают им интонационную многозначительность, «весомость», которую в прозе передать было бы невозможно:

Вечор сказала мне R. C.
Давно желала я вас видеть
Зачем? — мне говорили все
Что я вас буду ненавидеть
За что? — за резкий разговор
За легкомысленное мненье
О всем; за колкое презренье
Ко всем; однако ж это вздор <...>

(6: 615)

Синтетичность жанра «Евгения Онегина» заключается не в «форме речи», а в соединении поэтизмов с прозаизмами, то есть во внедрении в стихотворное произведение таких тематических, композиционных, стилистических и интонационных средств, которые свойственны прозаическим жанрам или имитируют устную речь: *Тьфу! прозаические бредни, // Фламандской школы пестрый сор!* («Путешествие Онегина», <X>: 3-4). С точки зрения композиционных приемов знаменательно, например, что «Онегин», подобно прозаическому роману, открывается не вступлением и даже не описанием, а внутренней речью героя. Точно так же 3-я глава начинается с диалога двух персонажей, разговор которых касается столь «низменных» предметов, как *варенье, лен* или *скотный двор* (интересно, что последнее выражение у Пушкина зарегистрировано лишь дважды, причем оба раза в «Онегине»: 3, I: 14; «Путешествие Онегина», <X>: 2). Яркое проявление жанровой двойственности можно увидеть и в том, что автор предусмотрел, наряду с «поэтическим», «прозаический» вариант судьбы Ленского.

Переводя проблему жанра в стилистическое русло, Пушкин поступал в соответствии с традицией западноевропейской и русской литературы XVIII — начала XIX в. Между прочим, вопрос о нетождественности стиха и поэзии возник в ходе обсуждения «Руслана и Людмилы». А. Ф. Воейков, пространная критика которого надолго запомнилась Пушкину, похвалил поэта за то, что он написал свою «богатырскую Повѣсть стихами <...> истинные знатоки

изящнаго не одобряють такого рода твореній въ прозѣ. Они не знаютъ до сихъ поръ, какъ назвать ихъ; ибо прозаическая Поэма есть противорѣчіе въ словахъ, чудовищное произведеніе въ Искусствѣ; они также не называютъ ихъ Романами, ибо величественный ходъ и возвышенный языкъ Эпопеи не допускаетъ въ сіи страннаго рода сочиненія ни простоты подробностей, ни описанія простонародныхъ обычаевъ, и обыкновенныхъ страстей, составляющихъ достоинство хорошихъ Романовъ» (Воейков 1820, № 34: 12—13). На это А. А. Перовский отвечал, что Воейков «вѣроятно не знаетъ различія, между прозаическою Поэмою и Поэмою писанною въ прозѣ. Не стихи составляютъ отличительный характеръ Поэзіи» (Перовский 1820: 74). А спустя пять лет Воейкову своеобразно ответил Пушкин, чей «роман в стихах», сочетающий «возвышенный язык Эпопеи» с «описанием простонародных обычаев и обыкновенных страстей», положил начало смелому жанровому новаторству в русской классической литературе.

Л и т.: Чудовский 1915; Тынянов 1977а [1922]; Томашевский 1918; Эйхенбаум 1971 [1920]; Эйхенбаум 1922; Шенгели 1923: 110—115, 144—147; Маймин 1966; Сидяков 1970; Чумаков 1983: 6—34; Панов С. 1990; Турбин 1996: 191—200; Гаспаров 1998; Скулачева 1998; Гаспаров, Скулачева 1999; Скулачева, Гаспаров 1999; Пеньковский 1999в; Скулачева 2001; Пеньковский 2005: 61—75.

Строфа

СТРОФА — постоянная единица стихотворной речи, принудительно вычлененная в тексте, объединяющая группу строк и повторяющаяся не менее двух раз (либо подряд, либо в урегулированном чередовании со строфами иной конфигурации). В «Евгении Онегине», помимо графических средств, таких как пробел и нумерация, в число строфообразующих факторов входят, в первую очередь, рифмовка и альтернанс, предписывающий сопровождать смену рифмы сменой стихового окончания (с мужского на женское и наоборот); кроме того, в оформлении строфы факультативно участвуют ритм и синтаксис.

Каждая строфа соотносится с другими строфами данной формы, и все они выступают как варианты единого инварианта, как структурно взаимозаменяемые модификации одной и той же строфической модели. Это позволяет Пушкину вставлять в роман так называемые «пропущенные» или неоконченные строфы, то есть заменять цифрами и точками фрагменты текста, исключенные из окончательной редакции (1, IX, XIII, XIV и др.) или вовсе никогда не существовавшие (1, XXXIX—XLI и др.). Именно теоретическая эквивалентность строф заставляет нас подразумевать под тремя строками точек (1, IX и др.) — 14 стихов, зарифмованных по определенной схеме. При этом «эквиваленты

текста» (Ю. Н. Тынянов) могут замещать собой не только композиционную форму, но и сюжетное содержание: отсюда намерение автора «означить точками или цифром» (б: 197) целую главу — «Путешествие Онегина».

Пушкинский «роман в стихах» написан строфой, которая впоследствии получила название «онегинской». Она состоит из 14 строк 4-стопного ямба, связанных сложной рифмовкой — *AbAbCCddEffEgg* (заглавными буквами обозначаются женские, строчными — мужские окончания):

Во дни веселий и желаний
 Я был от балов без ума:
 Верней нет места для признаний
 И для вручения письма.
 О вы, почтенные супруги.
 Вам предложу свои услуги;
 Прошу мою заметить речь:
 Я вас хочу предостеречь.
 Вы также, маминьки, построже
 За дочерьми смотрите вслед:
 Держите прямо свой лорнет!
 Не то... не то, избави боже!
 Я это потому пишу,
 Что уж давно я не грешу.

(1, XXIX)

Фактически, однако, «рифменных связей в романе значительно больше, чем предусмотрено схемой строфы»: друг с другом могут быть зарифмованы четверостишия и двустишия не только внутри строфы, но и между строфами. «Используя напрашивающуюся аналогию, можно сказать, что схема (...) задает „метр“, а реальные рифменные связи представляют его „ритмические варианты“ на уровне строфической организации» (Баевский 1987: 55).

Онегинская строфа перебирает один за другим все классические виды рифмовки четверостиший — перекрестную, смежную, опоясывающую — и завершается двустишием. Так, по крайней мере, представлял себе свое изобретение Пушкин, в одном из черновиков записавший его схему как последовательность четырех строфоидов: «Strof 4 / croisés, 4 de suite 1.2.1 et deux» (РП: 293). В процитированном примере, как и во многих других стансах «Евгения Онегина», рифменное членение совпадает с синтаксическим: более 70% первых четверостиший (*AbAb*) и более 50% вторых четверостиший (*CCdd*) отделены от последующего текста сильной синтаксической паузой. Не столь явно вычленены последние четверостишия (*EffE*), которые обособляются от двустиший (*gg*) приблизительно в трети случаев. Тем не менее самая слабая синтаксическая связь в этой части строфы пролегает именно

здесь: все прочие строки заключительного шестистишия связаны между собой еще теснее.

Синтаксическому членению онегинской строфы аккомпанирует ее ритмическая структура: начало каждого из четырех строфоидов отличается повышенной ударностью. По данным Г. А. Шенгели, полноударных 4-стопных ямбов в «Евгении Онегине» в среднем около 27%, но в 1-м, 5-м, 9-м и 13-м стихах (и притом только в них) норма ударности превышена: строки, реализующие все четыре метрических ударения, в начале первого четверостишия составляют 44%, в начале второго четверостишия — 32%, в начале третьего четверостишия — 30%, в начале двустишия — 29%. Таким образом, чем сильнее строфоид отделен от предшествующего текста, тем чаще первая строка в нем оказывается 4-ударной. По всей видимости, это ритмико-синтаксическое явление имеет языковую природу: ударения в начале предложения встречаются чаще, чем в середине или в конце.

Не удивительно, что пик ударности приходится на начало строфы: четырнадцатистишия в «Евгении Онегине», как правило, синтаксически автономны. Случаи переноса грамматической конструкции из строфы в строфу крайне редки: по разным подсчетам, в основном тексте романа их от 10 до 13 (3, VII–VIII, XXXVIII–XXXIX; 4, XXXII–XXXIII; 5, V–VI; и др.). Нечастое появление таких ритмико-синтаксических фигур делает их более выразительными и помогает не забыть о том, что строфа — лишь часть большого произведения. Наиболее яркий пример использования межстрофного переноса в качестве семантического курсива заключает в себе 3-я глава:

⟨...⟩ Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью
И задыхаясь, на скамью

XXXIX.

Упала...

«Здесь он! здесь Евгений! ⟨...⟩»

(3, XXXVIII: 6 – XXXIX: 1)

Сказуемое *упала* находится от подлежащего *Татьяна* на расстоянии девяти строк; оно выделено не только переносом, но и обратным порядком слов (⟨...⟩)

на скамью // Упала...»). Пушкинский ритм, достигая глубокой метафоричности, создает здесь впечатление одышки: читатель вместе с Татьяной принужден перевести дух после безостановочного передвижения по длинной цепочке сказуемых и дополнений, нередко оторванных друг от друга границей между соседними стихами.

Онегинская строфа — не только ритмико-синтаксическое, но также и семантическое целое. Г. О. Винокур заметил, что «новые или вообще сколько-нибудь важные сюжетные мотивы обычно тяготеют к началу строфы» (Винокур 1941а: 179). Нередко середина и конец 14-стишия бывают заняты «отступлением, замечанием „кстати“ и подобным заполняющим материалом для того, чтобы не начинать новую тему с середины строфы» (см. 1, II: 11–14; 2, II: 9–14; 3, XXXIX: 10–14; 4, XLVII: 9–13; и др.). Тематическая и синтаксическая самостоятельность первых четверостиший онегинской строфы дает возможность только по их тексту проследить за развитием сюжета. Это удобно наблюдать на примере так называемой «десятой главы», от многих стансов которой до нас дошли лишь начальные четверостишия.

Семантически самодостаточная строфа «Евгения Онегина» является основной единицей его композиции. Благодаря ей автор легко «забалтывается», непринужденно переходя от темы к теме и произвольно сочетая сюжетные и внесюжетные мотивы. В русской стиховой культуре XVIII в. строфическая форма ассоциировалась не с эпическими, а с лирическими жанрами, и поэтому введение 14-стишной строфы в ткань «свободного романа» санкционировало любые «лирические отступления», как бы далеко от фабулы они ни уводили. Нанизывание структурно тождественных строф уравнивает эти «отступления» с сюжетом: возвращение к рассказу о главном герое преподносится как поворот «в сторону», как еще одно отступление в ряду бесчисленных отступлений: *Но здесь с победою поздравим // Татьяну милую мою, // И в сторону свой путь направим, // Чтоб не забыть, о ком пою...* (7, LV: 1–4).

Несмотря на тематическую универсальность строфы, Пушкин на протяжении восьми глав романа трижды от нее отказывается: письма Татьяны и Онегина (так же как «Посвящение» П. А. Плетневу) написаны 4-стопным ямбом вольной рифмовки, а «Песня девушек» из 3-й главы — 3-стопным нерифмованным хореем с дактилическими окончаниями (*Девушцы-красавицы, // Душеньки-подруженьки (...)*). «Альбом Онегина», не вошедший в 7-ю главу, тоже должен был состоять из нестрофических отрывков. Смена композиционных форм, создавая иллюзию «фольклорной» песни или подчеркивая «документальность» писем и альбома, неизменно сопутствует смене субъекта повествования: в рассказ от лица автора включаются формально завершенные высказывания, вкладываемые в уста персонажей.

Замысел онегинской строфы органически связан с замыслом романа: «(...) если Пушкин думал о теме своего романа главами, то об изложении этой темы он думал строфами» (Винокур 1941а: 175—176). Так, в черновом письме А. А. Бестужеву (8 февраля 1824 г.) Пушкин признавался, что его новая поэма «писана строфами едва ли не вольнее строф Дон. Жу(ана)» (13: 388). Весной 1824 г. поэт сообщал Вяземскому, что сочиняет «пестрые строфы романтической поэмы» (13: 92), а 26 ноября 1828 г. он шутя рассказывал А. А. Дельвигу, будто в деревне считают, что он «приехал набирать строфы в Онегина» (14: 35). Всякий раз, когда в тексте романа возникает слово *строфа*, оно относится исключительно к строфам «Евгения Онегина»: «(...) *Строфа, слогаемая мной* (...)» (2, XL: 4); «(...) *Тоской и рифмами томим* (...) *Пугаю стадо диких уток: // Вняв пенью сладкозвучных строф, // Они слетают с берегов* (4, XXXV: 10–14); «(...) *Что речь веду в моих строфах* (...)» (5, XXXVI: 10); *Прости. Чего бы ты за мной // Здесь ни искал в строфах небрежных* (...)» (8, XLIX: 4–5); *Но те, которым в дружной встрече // Я строфы первые читал* (...)» (8, LI: 1–2). Напротив, строфы чужих произведений называются как-нибудь по-другому: «(...) *Напев Торкватовых октав* (1, XLVIII: 14); «(...) *Трике привез куплет Татьяне* (...)» (5, XXVII: 6). Точно так же, говоря о «стихах», Пушкин никогда не имеет в виду строки своего произведения: «(...) *Из Энеиды два стиха* (1, VI: 8); «(...) *Как Богдановича стихи* (3, XXIX: 8) и т. п. Маловероятно, чтобы эта семантическая дополнительность зародилась самопроизвольно — захоти Пушкин заменить «строфу» ее контекстуальными синонимами, он мог бы это сделать безболезненно в четырех случаях из пяти: «*Строка, слогаемая мной»; «*Что речь веду в моих стихах / строках»; «*Здесь ни искал в стихах / строках небрежных»; «*Я строки / песни первые читал» (звездочками обозначены воображаемые, гипотетические варианты). Примечательно, что в одном из этих контекстов Пушкин перифразирует Овидиеву «Науку любви», а в другом — «Посвящение» к «Фаусту» И.-В. Гёте, и оба раза упоминание о строфе, привносимое автором «Онегина», замещает какой-то другой термин автометаописания: *Forsitan* (...) *nes mea Lethaeis scripta dabuntur aquis* [= *Может быть* (...) *моу писания не будут ввергнуты в летеийские воды* (лат.)] (Ars amat. III: 339–340); *Sie hören nicht die folgenden Gesänge, // Die Seelen, denen ich die ersten sang* [= *Они не услышат следующих песен, // Те души, которым я пел первые* (нем.)] («Faust», Zueignung, 17–18).

В отличие от прочих строфических форм, которые ко времени их использования Пушкиным уже имели свою историю, онегинская строфа считается его оригинальным открытием. По поводу ее происхождения существует много гипотез: в частности, ее возводят к сонету, к октаве, к тем или иным разновидностям одической строфы. Но хотя некоторые стансы «Онегина» по своей

рифмовке и синтаксическому членению действительно напоминают сонет (5, X и др.), нет всё же оснований в нем усматривать их непосредственный прообраз: относясь к сонету без энтузиазма, Пушкин впервые обратился к нему только в 1830 г., когда «Евгений Онегин» был уже почти закончен. Более убедительны попытки сближения онегинской строфы со строфическими экспериментами русской оды конца XVIII — начала XIX в., например с четырнадцатистишием Г. Р. Державина $AbAb + CC + dEdE + fGGf$ из оды «На новый 1797 год» или с десятистишием И. Ф. Богдановича $AbAb + CddC + ee$ («Ода из псалмов I», 1761), которое могло быть воспринято Пушкиным из оды С. С. Боброва («Торжественный день столетия от основания града Св. Петра...», 1803). Наиболее близки к онегинским стансам стрóфы «Стихов... Александру Первому» (1813) П. И. Шаликова ($aBaB + ccDD + eFFe + GG$) — их рифмовка отличается от онегинской только тем, что начинается с мужской строки, а не с женской. Другое направление генетических поисков было связано со стремлением отыскать в астрофическом стихе вольной рифмовки (у Пушкина или его предшественников) такую конфигурацию рифм, которая совпадала бы с онегинской. Она была обнаружена в произведениях Ж. Лафонтена, И. И. Дмитриева, Э. Парни, Дж. Байрона, П. И. Шаликова, а также у самого Пушкина (в «Руслане и Людмиле» и в «Полтаве»). Оправданием этим поискам служит история пушкинских текстов: чуть изменив XIII строфу «Езерского» (1832), поэт ее перенес в астрофический стих «Египетских ночей» (1835).

Кроме «романа в стихах» и непосредственно примыкающих к нему отрывков, «Езерский» был единственным произведением Пушкина, написанным онегинской строфой. Впоследствии эту форму с разным успехом использовали многие русские поэты, большей частью в подражаниях и пародиях: М. И. Воскресенский, М. Ю. Лермонтов, М. А. Стахович, Д. Д. Минаев, М. А. Волошин, С. М. Соловьев, Вяч. И. Иванов, Ю. Балтрушайтис, Г. А. Шенгели, И. Северянин и др. Но особой популярности эта строфа не приобрела: слишком прочными оказались ее ассоциации с «Онегиным» и слишком жесткой — конкуренция с Пушкиным, выдержать которую не удалось никому.

Л и т.: Пушкин 1919: 11—13; Тынянов 1977а [1922]: 59—62, 72, 76—77; 1929: 278—280; Гроссман 1924; Бицилли 1926: 182—192; Бонди 1936; Розанов И. 1936: 221—223; Винокур 1941а; Пospelов Г. 1941: 153—154; Рудаков 1979 [1941]: 297—301; Томашевский 1958: 111—133; Пospelов Н. 1960: 84—170; Nabokov 1964, 1: 9—14; Квятковский 1966: 185—186; Лотман 1966: 20—26; Левин 1969; Красноперова 1970; Никонов 1974; Пospelов Н. 1976; Илюшин 1977; Турбин 1978: 180—190; Бережкова 1982; Гаспаров 1984а: 153—154; Clayton 1985: 81—86; Фомичев 1986: 155—156; Бабаев 1987; Баевский 1987; 1990; Лотман М. 1990; Постоутенко 1990; Шапир 1990а: 341—148; Никишов 1992; Briggs 1992: 8—15; Bailey 1993; Gregg 1994; Stankiewicz 1995; Сперантов 1996; Афанасьев В. 1997; Постоутенко 1998; Meyer 1998;

1995; Сперантов 1996; Афанасьев В. 1997; Постоутенко 1998; Meyer 1998; Чумаков 1999: 13—18; Ляпин 2001; Шапир 2003а: 49—58; Scherr 2006.

Октава

ОКТАВА — восьмистишная строфа, которую образуют три серии рифм: они связывают первую строку с третьей и пятой, вторую строку — с четвертой и шестой и, наконец, седьмую строку — с восьмой. Эта строфическая форма сложилась в Италии в конце XIII в. и в последующие четыре столетия получила широкое распространение, главным образом благодаря эпическим поэтам Италии, Испании и Португалии. Наивысшего признания были удостоены Л. Ариосто («Неистовый Роланд», 1504—1532), Л. Камознс («Лузианды», не позднее 1569) и особенно Т. Тассо («Освобожденный Иерусалим», 1574—1575), октавы которого упомянуты в 1-й главе «Евгения Онегина» (XLVIII, 9 – XLIX: 2):

⟨...⟩ Лишь лодка, веслами махая,
Плыла по дремлющей реке:
И нас пленяли вдалеке
Рожок и песня удалая...
Но слаще, средь ночных забав,
Напев Торкватовых октав!

Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас ⟨...⟩

Этот образ, по-видимому, был дорог Пушкину — через несколько лет он вновь повторил его в трех незавершенных стихотворениях:

⟨...⟩ Где пел Торквато величавый;
Где и теперь во мгле ночной
Адриатической волной
Повторены его октавы ⟨...⟩

«Кто знает край, где небо блещет...», 1828

⟨...⟩ Где Тасса не поет уже ночной гребец,
Где древних городов под пеплом дремлют мощи,
Где кипарисные благоухают рощи ⟨...⟩

«Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...», 1829

⟨...⟩ Где пел Т(орквато величавый),
Где и теперь ⟨во⟩ мг(ле) но⟨чной⟩

Далече звонкою скалой
[Повторены] пловца октавы.

«Когда порой воспоминанье...», 1830

В. В. Набоков показал, что мотив, который так полюбился Пушкину (венцианский гондольер, поющий или, наоборот, не поющий Тассо), был очень популярен у западноевропейских писателей XVIII — начала XIX в. (см. Набоков-Сиринов 1957: 135; Nabokov 1964, 2: 181—185).

В русскую поэзию форму октавы ввел Феофан Прокопович (1730), и это была единственная строфа, встречающаяся у него неоднократно (см. Smith 1977: 105). Одиннадцатисложники, зарифмованные по схеме *АВАВАССС* (со сплошными женскими окончаниями, как в «героических октавах» Ариосто и Тассо), Феофан мог взять непосредственно у итальянцев (см. Пумпянский 1935: 87—88), но не исключено, что посредническую роль сыграли также польский (XVI в.) и украинский (XVII в.) переводы «Освобожденного Иерусалима» (см. Smith 1977: 107). Впрочем, на русских переводчиков Тассо опыт Прокоповича не оказал никакого влияния: первые стихотворные переводы отрывков из «Иерусалима», анонимно опубликованные в самом конце XVIII в., были написаны традиционным для классицистической эпохи астрофическим 6-стопным ямбом парной рифмовки (см. РС 1798; ПРС 1799).

Спустя десятилетие тем же самым размером К. Н. Батюшков перевел фрагмент XVIII песни «Освобожденного Иерусалима» (1808—1809), а А. Ф. Мерзляков начал переводить всю поэму целиком (1808—1828). Примечательно, однако, что, когда Батюшков подступал к Тассовой эпопее впервые, он сделал попытку в какой-то мере учесть своеобразие ее строфы: александрийские стихи в отрывке из I песни поэмы (1808) у него объединены в синтаксически и семантически замкнутые восьмистишия (*ААbbCCdd*). Очевидно, они представлялись строфическим эквивалентом оригинала не только Батюшкову, но и некоторым его современникам: «Начало поэмы Т. Тасса *Освобожденный Иерусалим*» в переводе В. Г. Анастасевича, напечатанное без подписи в его журнале «Улей», членится на такие же восьмистишия (Анастасевич 1811—1812; Пильщиков 2003: 52—56).

В 1761 г. увидело свет 8-строчное стихотворение И. Ф. Богдановича «Понеже»: последовательность рифм, связывающих 6-стопные ямбы этой сатирической миниатюры, совпадает с октавой — может быть, случайно. Подлинным родоначальником русской ямбической октавы был В. А. Жуковский, который опирался на конкретные западноевропейские образцы, но не итальянские, а немецкие: основным источником для него послужило «Посвящение» к «Фаусту» И.-В. Гёте. Так же как в немецком оригинале, в стихотворении Жуковского, изданном самостоятельно («Мечта. Подражание Гете»,

1817) и в качестве вступления к повести «Двенадцать спящих дев» (1817), все октавы начинаются и кончаются женской строкой (*AbAbAbCC*); в переводе сохранен и размер подлинника — 5-стопный ямб. Новооткрытую форму Жуковский использовал еще четырежды: в трех стихотворениях 1819 г. и в переводе двух монологов из «Орлеанской девы» Шиллера (1817—1821). Тогда же эту строфу перенял В. И. Козлов («К мечтам», 1819), а еще через два года вслед за Жуковским (и Гёте) к октаве обратился Пушкин:

Кто видел край, где роскошью природы
 Оживлены дубравы и луга,
 Где весело шумят (и) блещут воды
 И мирные ласкают берега,
 Где на холмы под лавровые своды
 Не смеют лечь угрюмые снега?
 [Скажите мне: кто видел край прелестный,
 Где я любил, изгнанник неизвестный]?

«Кто видел край, где роскошью природы...», 1821

В отличие от октав его знаменитых предшественников, октавы Пушкина имеют «обязательную цезуру после четвертого слога» (Томашевский 1958: 95).

Стихотворения, написанные по модели Жуковского, нарушают правило альтернанса: на границе строф сталкиваются две разных женских рифмы. Это обстоятельство отметил П. А. Катенин: «⟨...⟩ правило сочетания рифм женских с мужскими не позволяет нам присвоить себѣ безъ перемѣны Итальянскую октаву. Напримѣръ: если первый стихъ получить женское окончаніе, третій и пятый должны ему уподобиться; второй, четвертый и шестой сдѣлаются мужскими, а послѣдніе, седьмой и осьмой, опять женскими, такъ, что другую октаву придется начать стихомъ мужскимъ, и продолжать въ совершенно противномъ порядкѣ, отъ чего каждая будетъ разнствовать съ предъидущею и послѣдующею» (Катенин 1822: 306). Чтобы преодолеть затруднение, а заодно избавиться от необходимости «прискивать безпрестанно по три рифмы» (1822: 306), Катенин предложил ввести в употребление «октаву» с иной конфигурацией рифм (*AbAbCCdd*). Он опробовал эту строфу в переводах из «Освобожденного Иерусалима» и «Бешеного Роланда» (1822), а впоследствии написал ею большую поэму-сказку «Княжна Милуша» (1832—1833).

Эксперимент Катенина не возымел успеха: подводя итог разгоревшейся дискуссии, Н. И. Греч язвительно заметил, что стихи Катенина «не октавы, а могут развѣ назваться *суррогатами* октавъ, такъ какъ свекла была суррогатомъ сахару» (Греч 1822: 34). В освоении итальянской строфы русская поэзия

пошла по пути, который Катениным был отвергнут. Так, с 1826 по 1836 г. И. И. Козлов выступал в печати с отрывками из поэмы Тассо, в которых первая строка октавы имеет поочередно мужское и женское окончание (в четырех других стихотворениях этой формы данное правило у Козлова не выполняется). Но еще в 1817 г. тот же версификационный ход применил А. А. Дельвиг, перед выпуском из Лицея обратившийся с посланием «К друзьям». Оно состоит из двух октав цезурованного 5-стопного ямба, главное отличие которых от строф Жуковского заключается в строгом соблюдении альтернанса: первая октава начинается мужским, а вторая — женским стихом. Через десять лет примеру Дельвига последовал В. К. Кюхельбекер, освободивший, однако, свои октавы от цезуры — см., например, 9 строф в конце III книги и 7 строф в конце IX книги «эпического стихотворения» «Давид» (1826—1829). В той же поэме Кюхельбекер нашел остроумный способ соблюсти правило альтернанса, не расподобляя смежных октав: первый, третий и пятый стих получили дактилическое окончание, второй, четвертый и шестой — мужское, а седьмой и восьмой — женское (см. шесть строф в середине VIII книги «Давида»).

«Давид» не был опубликован при жизни автора, так же как лицейское послание Дельвига, но, скорее всего, оно было Кюхельбекеру известно. В любом случае, стихи своего школьного товарища помнил Пушкин; он внес в них несколько существенных исправлений, а на полях написал: «Просят покорно сохранить» (Дельвиг 1986: 392 примеч. 51). Чередуя в начальной строке строфы мужские и женские рифмы, Пушкин строил октавы «Домика в Коломне» (1829—1830) по той схеме, которую наметил Дельвиг и позднее забраковал Катенин. Надо сказать, что преемственность касалась только строфической структуры — в стилистическом и семантическом отношении «Домик в Коломне» был навеян прежде всего «октавами Байрона в поэме „Дон-Жуан“ и шуточной повести „Беппо“, а в еще большей степени (...) поэмами в октавах Барри Корнуолла»: его рассуждения «о богатых возможностях октав, но и о трудностях их создания близко совпадают с рассуждениями Пушкина в первых строфах „Домика в Коломне“» (Измайлов 1971: 106; подробнее см. Яковлев 1917: 7—16). Примечательно, однако, что еще до Пушкина в 5-стопных эпических октавах комическую семантику с интонацией непринужденного разговора и неукоснительным соблюдением альтернанса попытался соединить М. П. Загорский: «Домик в Коломне» пересыпан реминисценциями из вступления к его «богатырской поэме» «Илья Муромец» (1820—1824, опублик. 1827). К этой же традиции, судя по всему, примыкают и пушкинские октавы из неоконченного послания к Плетневу («Ты мне советуешь, Плетнев любезный...», 1835); подобно «Домику в Коломне», они не выдерживают цезуры, от которой в 5-стопном ямбе Пушкин отказался в 1830 г.

Но октавы у позднего Пушкина носят не только комическую окраску. Так, лишенное всякого комизма стихотворение «В начале жизни школу помню я...» (1830) поэт поначалу стал писать «не в терцинах, а в октавах. Сохранилась первая необработанная октава» (Пушкин 1949б, III: 473), которая в несколько вольной реконструкции Б. В. Томашевского читается следующим образом:

Тенистый сад и школу помню я,
 Где маленьких детей нас было много,
 Как на гряде одной цветов семья,
 Росли неровно — и за нами строго
 Жена смотрела. Память мне моя
 Хранит убого,
 Но лик и взоры дивной той жены
 В душе глубоко напечатлены.

(Пушкин 1949б, III: 473—474)

6-стопными октавами написан один из шедевров поздней медитативной лирики Пушкина — стихотворение «Осень» (1833), но и в этом размере чередовать окончания на стыке строф стали еще до Пушкина (см. В. С—въ 1828). А первый раз русский александрийский стих сочетался с октавой за четырнадцать лет до «Осени», в однострофном переводе из Х.-М. Виланда («К Музе», 1819). Автор перевода, Кюхельбекер, вообще охотно экспериментировал с размерностью этой строфы: в его октавах можно обнаружить не только 6- или 5-стопный, но даже 4-стопный ямб (см. адресованное Пушкину посвящение в поэме «Сирота», 1833—1834). В конце 1820-х или в начале 1830-х годов Дельвиг в наброске драматической поэмы о Тассо внедрил в октаву 5-стопный хорей с цезурой после 3-го слога (с нарушением альтернанса на стыке строк), а Баратынский в 1830-х или 1840-х годах написал октаву 4-стопным дактилем со спорадическими усечениями на цезуре («Небо Италии, небо Торквата...»).

Но самым смелым новатором показал себя С. П. Шевырев: в октавах, переведенных из Тассо (1830—1831), он полностью отказался от альтернанса (в том числе внутри строфы), допустил дактилические рифмы, узаконил запретные переакцентуации, при которых ударения в неодносложных словах падают на нечетные слоги строк, и задумал привить русскому стиху элизии, считая два гласных подряд за один слог, как это делают итальянцы («Но и там гроза в гонении жестоком <...>»). Однако на дальнейшей судьбе октавы нововведения Шевырева не сказались: «Аул Бастунджи» (1833—1834) М. Ю. Лермонтова, «Талисман» (1842), «Сон» (1856), «Две липки» (1856) и «Студент» (1884) А. А. Фета, «Поп» (1844) и «Андрей» (1845) И. С. Тургенева, «Отпе-

тая» (1847) А. А. Григорьева, «Портрет» (1872—1873) и «Сон Попова» (1873) А. К. Толстого, «Княжна ***» (1874—1876) А. Н. Майкова, «Старинные октавы» (1905—1906) Д. С. Мережковского и другие эпические произведения, написанные этой строфой, — вплоть до «Сортиров» Т. Ю. Кибирова (1991) — так или иначе продолжают традицию «Домика в Коломне», до появления которого русская литература не знала ни одной оригинальной поэмы в октавах.

Л и т.: Брюсов 1909; Жирмунский 1937а: 106—107, 140—141; Томашевский 1941а: 297—305; Измайлов 1971; Эткинд 1973: 155—201; Гаспаров 1984а: 155—156, 200; Фомичев 1984; Бельская 1985; Гаспаров, Смирин 1986; Фомичев 1986: 203—204, 211—217; Горохова 1980; 1986; Пильщиков 2002; Шапир 2003/2005; 2006б.

Рифма

РИФМА — любой фонетический (и графический) повтор, повышающий связность между собственно стиховыми единицами поэтического текста. В этом отличие рифмы от других важнейших компонентов поэтической формы, в частности от стиха и строфы: если они — это, в первую очередь, результат особого членения речи, то рифма, наоборот, главным образом, дополнительное средство связи. В «Евгении Онегине» в роли связуемых единиц выступают стихотворные строки, но иногда с помощью рифм друг за друга цепляются строфоиды и целые строфы (см. 1, XXV—XXVI; XLV—XLVI; 4, VIII—IX; XLI—XLII; XLVII—XLVIII; 5, VI—VII; XXIX—XXX; 7, XXV—XXVI; 8, XLI—XLII; L—LI; «Путешествие Онегина», <XIV>—<XV>; и др.).

Функциональная специфика рифмы обусловлена, видимо, тем, что это единственное версификационное явление, колыбелью которого в европейской античности была проза; точно так же в древнерусской литературе рифмованная проза предшествовала появлению рифмованных стихов. Пушкину, сотворившему свой собственный псевдоантичный миф о Рифме — дочери Феба и нимфы Эхо («Рифма», 1830), было прекрасно известно, что европейский стих присвоил себе рифму лишь в средние века: «Поэзия проснулась под небом полуденной Франции — рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значущее, имело важное влияние на словесность новейших народов» [«О поэзии классической и романтической», 1825 (11: 37)]. Однако, будучи яркой приметой поэзии новой Европы, рифма не является необходимым или достаточным условием стиха — поэтическая речь легко обходится без нее. И хотя иные из читателей «Бориса Годунова» сомневались, могут ли стихи без рифм называться стихами» [«(Письмо к издателю „Московского Вестника“»), 1828 (11: 68)], поэт был уверен, что «со временем мы обратимся к белому стиху»: «Рифм в русском языке слишком мало» [«Путешествие из Москвы в Петербург»] 1833—

1834 (11: 263)]. Любопытно, что эта тема едва не проникла в текст почти насквозь прорифмованного «Евгения Онегина»:

Мелок оставил я в покое
 Атáнде, слово роковое,
 Мне не приходит на язык —
 От рифмы также я отвык
 Что будешь делать? между нами
 Всем этим утомился я.
 На днях попробую, друзья,
 Заняться белыми стихами,
 [Хоть всё имеет] *quinze elle va*
 Большие на меня права.

(6: 563—564)

Эта параллель между картами и стихами, исключенная из окончательной редакции романа, перекликается не только с VI строфой «Домика в Коломне», но и с LIV строфой 1-й главы «Онегина»: ⟨...⟩ *Ни карт, ни балов, ни стихов*; ср. также письмо к В. А. Жуковскому (не позднее 24 апреля 1825 г.): «⟨...⟩ если меня оставят в покое, то верно я буду думать об одних пятистопных без рифм» (13: 167).

Связующая, цементирующая роль рифменной пары отражается на ее структуре: она складывается из двух равнозначимых, но не равнозначных элементов. Тем не менее составители «Словаря языка Пушкина» заблуждаются, определяя рифму как «*созвучие концов стихотворных строк*» (СП, III: 1023). И ошибка не исчерпывается тем, что Пушкин мог рифмовать не только концы строк, но и, например, концы полустуший: *Три у Будрыса сына, как и он, три литвина. // Он пришел толковать с молодцами* («Будрыс и его сыновья», 1833). Дело в том, что Пушкин понимал под рифмой не столько само созвучие, сколько каждое из созвучных (фонетических) слов — как правило, последнее в строке: «Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядит непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудной* и *чудной*, *верной* и *лицемерной*, и проч.» [«Путешествие из Москвы в Петербург»] (11: 263)]. Если для нас *пламень* и *камень* образуют одну рифму, то для Пушкина, как видим, — две. Конкретную пару созвучных слов он ни разу не называет «рифмой», но всегда — «рифмами»: «*Чист.⟨осердечный⟩ Ответ* растянут, — писал Пушкин П. А. Вяземскому 25 января 1825 г., — рифмы *слёзы*, *розы* завели тебя» (13: 135). В «Египетских ночах» импровизатор спрашивает, имея в виду обычное четверостишие: «Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами(,) размеренная стройными однооб-

разными стопами?» (8: 270). С нашей точки зрения, в четверостишии две рифмы, с точки зрения Пушкина, — судя по всему, четыре. Сходным образом автор «Домика в Коломне» представлял октаву, в которой первый стих зарифмован с третьим и третий — с пятым: *А в самом деле: я бы совладел // С тройным созвучием. Пушусь на славу. // Ведь рифмы запросто со мной живут; // Две придут сами, третью приведут* (5: 83). Поэт готов счесть рифмой даже такое слово в конце строки, которое не находит созвучия в других стихах: *Конечно беден гений мой: // За рифмой часто холостой, // На зло законам сочетанья, // Бегут трестопные толпой // На аю, а е т и на ой* [«Моему Аристарху», 1815 (1: 152)]. Это оксюморон: под «холостой рифмой» Пушкин подразумевает нерифмованное окончание стиха.

В «Евгении Онегине» поэт тоже называет «рифмой» одно из созвучных слов: *И вот уже трещат морозы // И серебрятся среди полей... // (Читатель ждет уж рифмы р о з ы; // На, вот возьми ее скорей!)* (4, XLII: 1–4). Еще яснее это значение слова *рифма* вычитывается из другого контекста: *Мечты, мечты! где ваша сладость? // Где вечная к ней рифма, м л а д о с т ь?* (6, XLIV: 5–6); примечательно, что поначалу в намерение Пушкина входило не «обнажение приема», а развитие темы: *Где вы, мечты! где [ваша сладость] // Где вечная вам рифма младость* (6: 409; черновая редакция) — с «мечтами» *младость* «рифмуется» по смыслу, а со «сладостью» — по звуку. Но в языке Пушкина или в речи Онегина слово *рифма* нередко имеет и другую семантику: употребленное как синекдоха или метонимия, оно становится синонимом рифмованной поэзии, а поэт насмешливо именуется «рифмачем» (4, XXX: 4; XXXII: 4; XXXIII: 8): *Лета к суровой прозе клонят, // Лета шалунью рифму гонят* <...> (6, XLIII: 5–6); <...> *Предмет и мыслей, и пера, // И слез, и рифм et cetera?..* (3, II: 10–11); ср. черновой вариант: *Стихов твоих et cetera* (6: 304). Рифмы предстают как атрибут поэтического творчества, дважды — не без романтической иронии — изображенного как род болезни: *горячка рифм* (1, LVIII: 9); <...> *Тоской и рифмами томим* <...> (4, XXXV: 10); ср. <...> *Кто бредит рифмами как я* <...> (6: 597).

Неизбежность отказа от рифмованной поэзии в пользу белого стиха Пушкин объяснял избыточностью многих созвучий и ограниченностью их словаря. Свежесть рифмы поэт ценил: *И под вечер, когда // Перо по книжке бродит, // Без вялого труда // Оно в тебе находит* <...> *То едкой шутки соль, // То Правды слог суровый, // То странность рифмы новой, // Неслыханной дотоль* [«К моей чернильнице», 1821 (2: 183)]. Незатасканых, «новых» рифм в «Евгении Онегине» немало (прежде всего это касается экзотических созвучий, образованных при участии варваризмов, среди которых заметную роль играют имена собственные): *боливарь : на бульварь* (1, XV, 10, 11), *кулись : неслись* (1, XVIII: 13, 14; рифма точная: суффикс *-сь* в ней произносится твердо),

дама : Бентама (1, XLII: 5, 6), шевелить : инвалидъ (2, XVIII: 10, 11), героиней : Дельфиной (3, X: 1, 3), медвѣдь : ревьтъ (5, XII: 7, 8), мордой : гордой (5, XVI: 9, 12), Трике : парикѣ (5, XXVII: 2, 4), бездна : любезна (6, III: 9, 12; рифма точная: *д* в слове *бездна* не произносится), акацій : Горацій (6, VII: 9, 12), дуэлистъ : рѣчистъ (6, XI: 7, 8), клавикорды : аккорды (6, XIX: 5, 6; зарифмованные корни имеют разное происхождение), Гильо : бельѣ (6, XXV: 2, 4), Финмушь : мужъ (7, XLV: 10, 11) и др.

Крайнее проявление эта тенденция находит в макаронических рифмах: *объ Ювеналѣ : vale* (1, VI: 5, 6), *дыша : entrechat* (1, XVII: 10, 11), *дѣтьми : endormie* (5, XXVII: 7, 8), *Nina : Tatiana* (5, XXVII: 13, 14), *Guillot : моѣ* (6, XXVII: 2, 4), *et cetera : добра* (7, XXXI: 10, 11), *tête à tête : лѣтъ* (8, XXIII: 2, 4), *поэта : Benedetta* (8, XXXVIII: 9, 12) и др. В общей сложности макаронических рифм в «Евгении Онегине» — двенадцать: десять мужских (в которых метрическое ударение падает на последний слог) и две женских (в которых метрическое ударение падает на предпоследний слог). Они распределены по тексту равномерно: их нет лишь во 2-й главе, и то потому, что из белой редакции была исключена строфа с рифмой *quinze elle va : права*. На макаронические созвучия приходится всего 0,4%, и тем не менее они вполне ощутимы, особенно на фоне их отсутствия в большинстве пушкинских поэм, за исключением стилистически родственных «Графа Нулина» и «Езерского», написанного онегинской строфой: пять таких рифм есть в «Нулине» (2,6%) и две — в «Езерском» (1,9%).

Иноязычные и разноязычные рифмы имели комическую семантику. Впервые русское слово с чужеродным (*vale : бокалѣ*) Пушкин срифмовал в «Пирующих студентах» (1814), «пародический балладный стих» которых был позднее применен в «Тени Баркова». Семь из восьми макаронических рифм, разбросанных по трем томам пушкинской лирики, находятся в произведениях шуточных, юмористических или сатирических, а самое серьезное стихотворение, в котором рифмуются слова разных языков, — это баллада «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829), заключительные строфы которой тоже трудно читать без улыбки. В числе немногих жанров, не чуждавшихся макаронической рифмы, был бурлеск, традиции которого нашли продолжение в «Онегине». В первой русской бурлескной поэме, принадлежащей перу Н. П. Осипова («Виргилиева Энейда, вывороченная на изнанку», 1791—1796), есть, скажем, такая строфа:

«К тебе, как мужику богату,
«Пришли мы, *Серениссиме!*
«Хоть даром, хоть и на заплату
«Позволь нам, *Бенегниссиме!*
«Беднягам обнищавшим в Трое

«В твоей земле пожить в покое.
 «Экзавди нос ты, Домине!
 «Пришли просить мы хлеба-соли;
 «И от твоей зависим воли;
 «Любя тебя *ин Номине...*»

(ИКП: 427)

В поэме Е. П. Люценко и А. Котельницкого «Похищение Прозерпины» (1795) макаронические рифмы записываются не только кириллицей — *человек: А ла грек*, но и латиницей — *диван: charmant* (ИКП: 596—598; с одним из авторов «Похищения Прозерпины» Пушкин был знаком еще по Лицею, где Люценко занимал должность секретаря хозяйственного правления). Наконец, по наблюдению В. В. Виноградова (1937: 98), в «Графе Нулине» повторена рифма из бурлескной поэмы И. М. Наумова «Ясон, похититель золотого руна» (1794): *Вулкан, по данному приказу, // Тащил Зевесов экипаж; // Хотел исправить по заказу, // Кричал: «кураж, Вулкан, кураж!»* (ИКП: 559). Ср. в «Графе Нулине»: *⟨...⟩ Кой-как тащится экипаж ⟨...⟩ Слуга-француз не унывает // И говорит: allons, courage!* (5: 6); сходную рифму *кураж: паж* находим в ирои-комической поэме «Монах» (1813).

Наряду с редкими, диковинными рифмами в пушкинском романе есть и банальные. *Камень: пламень, чувства: искусства, любовь: кровь* и другие сочетания, о которых поэт с пренебрежением отзывался в «Путешествии из Москвы в Петербург», попадают в его собственных стихах, некоторые по многу раз, в том числе в «Евгении Онегине». «Вечная рифма» *сладость: младость*, спародированная в главе 6-й, перед тем без тени иронии используется в главе 4-й (XXIII: 9, 12). Пять самых употребительных мужских рифм образованы парами *я — друзья* (11), *я — моя* (10), *онъ — сонъ* (9), *вновь — любовь* (6), *его — ничего* (6). Повторяемость женских созвучий ниже: две рифмы встречаются пятикратно (*поэта — свѣта, Татьяна — романа*), еще две использованы по четыре раза (*младость — радость, чувства — искусства*), и примерно с десятков рифм употребляется трижды (*приятель — читатель, нѣжной — мятежной, дѣлѣ — постелѣ, Евгений — наслажденій, вѣрно — безмѣрно, рѣчи — встрѣчи, заранѣ — Татьянѣ* и др.).

К наиболее тривиальным созвучиям, избегаемым по причине их доступности, относятся рифмы, составленные из этимологически родственных слов: *занемогъ: не могъ* (1, I: 2, 4), *ненавидя: не видя* (1, LI: 9, 12), *понималъ: внималъ* (2, XVI: 13, 14), *заставить: представить* (3, XXVII: 1, 3), *поклономъ: небосклономъ* (3, XXX: 9, 12), *прикажи: откажи* (3, XXXIV: 2, 4), *взоромъ: узоромъ* (5, VIII: 1, 3), *до нихъ: ихъ* (7, XXI: 10, 11), *наобумъ: умъ* (7, XLVIII: 10, 11) и др. Из 2766 рифм — 36 однокорневых: 15 мужских и 21 женская. Однако эс-

тетически несовершенными могут показаться лишь те из них, что связывают между собой словоформы с тождественными грамматическими характеристиками (неизменяемые либо входящие в одинаковые словоизменительные парадигмы): *совѣсть : повѣсть* (2, XIX: 9, 12), *сказать : наказать* («Письмо Татьяны»), *укажешь : прикажешь* (4, XXXII: 9, 12), *предвидить : ненавидить* (4, LI: 9, 12), *расскажемъ : покажемъ* (7, XLII: 1, 3), *участья : счастья* (7, XLVII: 9, 12), *входитъ : находитъ* (8, XXII: 5, 6), *приговоровъ : разговоровъ* (Примеч. 40) и проч. Рифмы же, образованные однокорневыми словами с разными грамматическими характеристиками, стилистически нейтральны, а порою изысканны: *хоры : Терпсихоры* (1, XIX: 5, 6), *и правъ (сущ.) : неправъ* (1, XXIV: 13, 14), *перечеть : честь* («Письмо Татьяны»), *дыша : душа* (3, XXXVIII: 10, 11), *потомъ : о томъ* (5, XXIV: 13, 14), *похожий : прихожей* (8, XL: 5, 6) и т. п.

Грамматический фактор в структуре рифмы Пушкин, несомненно, учитывал: «Почему, — недоумевал он, рецензируя стихи Сент-Бёва, — рифмы должны согласоваться в числе (единственном или множественном), когда произношение в том и в другом одинаково?» [«Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme», 1931 (11: 200—201)]. Сам Пушкин во французской рифме считал множественное число с единственным: *tablettes : Annette* (4, XXVIII: 10, 11). Рифмуя слова родного языка, он тоже стремился к грамматическому расподоблению созвучных слов: во всем «Онегине» есть лишь одна строфа, сплошь содержащая морфологически тождественные рифмы (6, XXXVI). В романе может рифмоваться любая часть речи, включая числительные, предикативы, компаративы, предлоги, союзы, частицы, междометия и так называемые вводные слова. Из тех же соображений Пушкин старался реже рифмовать глаголы: *Вы знаете, что рифмой наглагольной // Гнушаемся мы. Почему? спрошу. // Так писывал Шихматов богомольный; // По большей части так и я пишу* (5: 83). Удельный вес мужских глагольных рифм в «Евгении Онегине» — 13,5%, женских — 16,2%. Это сравнительно немного: в «Руслане и Людмиле» — 12,4% и 23,7%; в «Кавказском пленнике» — 16,3% и 18,4%; в «Цыганах» — 20,7% и 27,1%. При этом не все глагольные созвучия в пушкинском романе грамматически однородны. Автор рифмует разные глагольные формы (множественное число с единственным, инфинитив с индикативом или императивом), а также слова, относящиеся к разным спряжениям или к разным акцентным парадигмам: *пишу : грѣшу* (1, XXIX: 13, 14), *можетъ : тревожитъ* (1, XLVI: 1, 3; 6, III: 5, 6), *есть : перечеть* (3, XXXIV: 13, 14), *вѣрить : мѣрить* (4, XXII: 1, 3), *услышитъ : пишетъ* (4, XXXI: 1, 3), *прости : перестави* (8, XIV: 13, 14), *приносятъ : просятъ* (8, XXI: 5, 6), *найти : прости* (8, XLIX: 13, 14) и др. В целом доля грамматически однородных рифм среди

мужских окончаний — чуть более четверти (25,6%), а среди женских — чуть менее половины (48,3%; в пушкинских поэмах в среднем соответствующие параметры выше).

Пределом грамматического разнообразия в «Онегине» можно считать 17 составных рифм (6 мужских и 11 женских) — ср., однако, созвучия вроде *могу ли : люблю ли* («Полтава», песнь II; впрочем, *мочь* и *любить* относятся к разным спряжениям) и особенно *не страдалъ онъ : побряцалъ онъ* («Воевода», 1833). Но в пушкинском романе все составные рифмы гетероморфны: *гдѣ вы : дѣвы* (1, XIX: 1, 3), *та же : на стражѣ* (1, LIV: 9, 12), *да-съ : гласъ* (2, V: 13, 14), *поэты : гдѣ ты* (3, I: 1, 3), *жалъ : не лъзя ль* (3, II: 7, 8), *Гарольдомъ : со льдомъ* (4, XLIV: 1, 3), *отъ того ли : воли* (5, XXXIV: 9, 12) и т. д., а одна составная рифма в то же время является макаронической: *позволено ль : do-re-mi-sol* («Путешествие Онегина», ⟨XVIII⟩: 13, 14). Ее возникновение симптоматично: составные рифмы, как и макаронические, имеют комическую семантику и связаны с имитацией разговорной речи. В «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» составных рифм нет, в «Руслане и Людмиле», «Цыганах», «Полтаве» и «Медном Всаднике» они встречаются реже, чем в «Онегине», а в «Графе Нулине» и в «Домике в Коломне» частотность этих рифм превосходит показатели по роману в стихах (знаменательно также, что в «Анджело» все три составных рифмы сосредоточены во второй части, в диалогах).

Помимо лексических и грамматических, рифмы имеют фонетические характеристики, отражающие степень точности и богатства созвучий. Точность мужских рифм в «Онегине» высока — 98,7%. Все неточные рифмы с метрическим ударением на последнем слоге — открытые (их 20, или 4,3% от общего количества открытых мужских): *я : меня* (1, II: 13, 14), *поля : ручья* (1, LIV: 2, 4), *плоды : мечты* (2, VI: 10, 11), *всѣ : Руссо* (2, XXIX: 2, 4), *любви : дни* (3, XIV: 10, 11), *люблю : мою* (3, XXVIII: 7, 8; 4, XXIV: 13, 14), *стеклѣ : Е* (3, XXXVII: 13, 14), *свои : любви* (4, XXXIV: 10, 11), *колеи : земли* (7, XXXIV: 13, 14), *Кремля : моя* (7, XXXVII: 7, 8). При этом всюду несовпадение опорных звуков частично компенсируется их близостью: парностью по твердости/мягкости, по глухости/звонкости, мягкий сонорный рифмуется с мягким сонорным или с мягким звонким. Закрытые мужские окончания в образовании неточных рифм не участвуют.

Уровень точности среди женских окончаний ниже (94,8%), но отнюдь не за счет неточных рифм — их в «Онегине» всего лишь 3 (0,3%): *вѣрять : мѣрять* (4, XXII: 1, 3), *молотъ : городъ* («Путешествие Онегина», ⟨XIV⟩: 1, 3), *очарованій : свиданья* («Путешествие Онегина», ⟨XIX⟩: 1, 3). На уровень точности женских созвучий влияют главным образом рифмы йотированные (27, или 2,3%) и приблизительные (32, или 2,7%). Первые связывают между собой слова, которые отличаются наличием/отсутствием конечного *й*: *дани : руко-*

плесканий (1, XVIII: 5, 6), *проворно* : *чудотворной* (4, XXX: 5, 6), *несносный* : *со-сны* (5, XIII: 5, 6), *клики* : *великий* (5, XXXIII: 9, 12), *раскрыты* : *знаменитый* (5, XXXV: 9, 12), *пистолеты* : *раздѣтый* (6, XX: 1, 3), *эпиграммой* : *упрямо* (6, XXXIII: 1, 3), *Николавны* : *исправный* (7, XLV: 9, 12) и др. Приблизительные рифмы характеризуются графическим (а в ряде случаев и фонетическим) несовпадением заударных гласных *a//o//y//ы* или *e//ѣ//и//я*: *туманной* : *странный* (2, VI: 9, 12), *вѣковые* : *роковыя* (2, XVI: 5, 6), *рано* : *Татьяна* (5, I: 5, 6), *ужинъ* : *нужень* (6, I: 9, 12), *пожалуй* : *малый* (6, XXVII: 9, 12), *капать* : *лапотъ* (6, XLI: 1, 3), *волнение* : *позволения* (7, xx: 9, 12), *долинахъ* : *лебединыхъ* (8, I: 5, 6), *приносять* : *просить* (8, XXI: 5, 6) и др.

Хотя каждая двадцатая женская рифма так или иначе отступает от классических норм точности, сформулированных еще А. Кантемиром, автор «Онегина», очевидно, следил, чтобы таких отступлений не становилось чересчур много, и для этого он широко пользовался фонетическими, морфологическими и орфографическими вариантами. В частности, две неточных женских и одна мужская рифма, прошедшие через все прижизненные издания романа, были, вероятно, следствием редакторского произвола либо типографской небрежности: *Ленский* : *Геттингенской* (2, VI: 5, 6; в автографе: *Ленской*), *героиней* : *Дельфиной* (3, X: 1, 3; в автографе: *героиней*); *вручивъ* : *вкривъ* (7, LV: 10, 11; в автографе: *вкривъ*). Потенциальное число приблизительных созвучий в тексте тоже было сокращено с помощью разного рода дублетов. Так, в середине стихотворной строки прилагательные мужского рода единственного числа в именительном и винительном падежах имеют (за редчайшими исключениями) безударное окончание *-ый*: *Онѣгинъ*, *добрый мой приятель* (1, II: 9), *Ученый малый*, *но педантъ* (1, V: 7), — и только в рифме, ради ее графической (и фонетической?) точности, систематически возникает вариант *-ой*: *въ Россіи цѣлой* : *грустный*, *охлаждѣлой* (1, XXX: 9, 12), *бутылкой* : *повѣса пылкой* (1, XXXVI: 9, 12) и т. д. Пушкин рифмует *впервые* : *прелести степныя* (8, VI: 1, 3), но *впервые* : *покои запертые* (8, XXXIX: 5, 6); *въ прежни лѣты* : *лорнеты* (7, L: 9, 12), но *въ наши лѣта* : *поэта* (2, XX: 1, 3; ср. в 9-й строке той же строфы акцентный вариант: *лѣта разлуки*). В рифме пишется *столицы* : *лицы* (8, XXIV: 1, 3), тогда как внутри строки — *мелькаютъ лица* (8, VII: 8); в рифме читаем: *слова* : *младова* (7, LV: 5, 6), но там, где нет давления рифмы, прилагательные мужского рода в родительном падеже оканчиваются на *-аго*; в «Евгении Онегине» есть рифма *пишутъ* : *слышатъ* (3, XXXIX: 5, 6), а в III песни «Полтавы» — *пишетъ* : *опишетъ*. Вариативность эксплуатируется не только в женских, но и в мужских созвучиях: ср. *обезьянъ* : *временъ* (4, VII: 10, 11) и *временъ* : *племень* (6, XXXVII: 13, 14). Именно поэтому необходимо сохранять правописание созвучных слов: модернизация орфографии нередко искажает характер рифмы.

Отдельного упоминания заслуживают книжные созвучия типа *веселой: смѣлой* («Руслан и Людмила», песнь I), принудительно требовавшие произнесения ударного [э] вместо [о]. Как известно, с течением времени количество таких рифм сокращалось: в «Кавказском пленнике» они составляют 1%, а в «Медном Всаднике» — отсутствуют вовсе. В «Онегине» «церковнославянскую» огласовку несомненно имели только две рифмы (менее 0,1%): *о чемь: тѣмь* (2, XXXIV: 10, 11), *еще: въ плацѣ* (7, XXIV: 10, 11; это же созвучие есть у К. Батюшкова в стихотворении 1815 г. «Странствователь и Домосед»). Еще две рифмы — *слезнымъ: любезнымъ* (4, XXXIV: 5, 6) и *утеса: Черкеса* («Путешествие Онегина», (III): 5, 6) — можно считать книжными с большой вероятностью, хотя, например, в корне существительного *утесъ* в пушкинских рифмах всегда звучит [э]: *утеса: Черкеса* («Тазит»), *утесъ: лѣсъ* («Шумит кустарник. На утес...», 1830). Что же касается пары *совершенно: не принужденно* (1, IV: 10, 11), то она, скорее всего, не противоречила разговорной фонетике.

Звучание рифмы определяется строением не только заударной, но и предупредительной ее части: мерой ее богатства считается «количество совпадающих звуков влево от ударного гласного» (а в мужской открытой рифме — влево от первого предупредительного звука) вплоть до резкого несовпадения какого-либо согласного (Гаспаров 1984б: 9; в качестве нерезкого может, допустим, рассматриваться несовпадение по глухости/звонкости). В «Евгении Онегине» есть рифмы с одним опорным звуком: *пальцы: пяльцы* (2, XXVI: 5, 6), *молодой: остротой* (4, XXXI: 2, 4); с двумя опорными звуками: *краткой: украдкой* (3, IV: 1, 3), *поклоны: колонны* (7, LIII: 1, 3); с тремя: *на ст[а]лѣ: хрусталѣ* (1, XXIV: 1, 3), *золотой: теплотой* (4, XLVII: 2, 4); с четырьмя: *торопливо: нетерпѣливо* (5, XIX: 1, 3), *запружена: погружена* («Путешествие Онегина», (XIII): 7, 8); наконец, даже с пятью: *задрожала: задержала* (3, XXXVI: 9, 12). Значительно менее эффектно совпадение предупредительных звуков в однокорневых словах: *быль: забыль* (3, XXXVI: 7, 8), *вдруг: самь-друг* (5, XX: 2, 4), *подымает: отымает* (8, XLII: 1, 3) и др. Иногда предупредительные созвучия захватывают не только начало последнего слова, но и конец предпоследнего, превращая эти рифмы в некое подобие составных: *замѣтитъ рѣчь: предостеречь* (1, XXIX: 7, 8), *знали оба: злота* (1, XLV: 9, 12), *сложено: для кого жь оно* (3, XXI: 13, 14), *на свѣтѣ: суждено свѣтѣ* («Письмо Татьяны») *свободы: писалъ бы оды* (4, XXXIV: 1, 3), *морозы: ривмы р о зы* (4, XLII: 1, 3), W(*alter*) *Scott: расхоть* (4, XLIII: 10, 11; различие между [к] и [х] расценивается как нерезкое), *странень: на вылетъ ранень* (6, XXXII: 1, 3), *карандаша: Онѣгина душа* (7, XXIII: 10, 11), *цѣлый свѣтъ: мой свѣтъ* (8, IX: 10, 11) и т. д.

Явление предупредительной рифмы совпадением опорных звуков не исчерпывается. В созвучиях типа *на сцену: на смѣну* (1, XXI: 9, 12), *пріѣздъ: присѣсть*

(3, VIII: 13, 14), *глядитъ* : *гласитъ* (5, VIII: 2, 4), *несносный* : *недвижны сосны* (5, XIII: 5, 6), *хлопочуть* : *хохочуть* (5, XVIII: 1, 3), *въ просакъ* : *простакъ* (6, VI: 7, 8), *зимы* : *въ займы* (7, XXVI: 13, 14), *залётной* : *заботной* (8, XXVI: 9, 12), *вообще* : *вотще* (8, XXXII: 10, 11) резкое несовпадение звуков имеет место прямо перед ударным гласным, при том что сходство в «левой» части этих рифм улавливается отчетливо. В других рифмах, где есть лишь один-два опорных звука, предупредительные переключки в действительности проникают гораздо глубже (жирным шрифтом выделены фонетические соответствия, не учтенные при подсчете опорных звуков): *прокла* : *предпочла* (2, XXX: 2, 4), *посѣтилъ* : *посвятилъ* (2, XXXVII: 2, 4), *Грандисонъ* : *наводитъ сонъ* (3, IX: 10, 11), *примѣты* : *предметы* (5, V: 5, 6), *удивлень* : *увидѣль онъ* (6, VIII: 7, 8), *плохи* : *блохи* (7, XXXIV: 1, 3), *цѣлый вѣкъ* : *человѣкъ* (8, X: 13, 14) и т. д. Изучение рукописных вариантов не оставляет сомнения в том, что Пушкин намеренно повышал рифменное богатство «Евгения Онегина». Вместе с тем явное преувеличение заключают в себе слова В. Я. Брюсова, который утверждал, что «у Пушкина в большинстве рифм ⟨...⟩ до-ударные звуки согласованы», и потому видел в нем пионера «новой», футуристической рифмы (Брюсов 1924: 92). В среднем на 100 рифм «Евгения Онегина» насчитывается около 20 опорных звуков: это приблизительно на 15% больше, чем в южных поэмах Пушкина, столько же, сколько в «Графе Нулине», но в несколько раз меньше, чем у Маяковского и у позднего Брюсова (см. Гаспаров 1984б: 24, 26—27). И всё же на фоне других произведений Пушкина онегинская рифма выделяется по своему богатству: на долю однокорневых созвучий в «Онегине» падает лишь 10% опорных звуков — так же как в южных поэмах, но в два с половиной раза меньше, чем в «Графе Нулине». Впрочем, своим относительным богатством онегинская рифма обязана преимущественно строфической структуре романа, в котором на каждые четыре мужских рифмы приходится только три женских. Дело в том, что в «Евгении Онегине» и «Медном Всаднике» наиболее богаты открытые мужские рифмы, а наиболее бедны — женские (в «Нулине» и южных поэмах по своему богатству женские рифмы занимают промежуточное положение между мужскими открытыми и мужскими закрытыми).

Итак, онегинская рифма очень точна, в меру богата, лексически и грамматически разнообразна; при этом Пушкин не чурается рифменных формул и клише, он не боится бедных или однокорневых рифм и позволяет себе иногда отступления от принятых норм точности. Форма, содержание и материал (язык) находятся в гармонии, не подавляя друг друга: ни один из аспектов художественного целого не выдвигается за счет других. Поэтому вряд ли был прав Брюсов, полагая, что Пушкин «следил ⟨...⟩ почти преимущественно за тем, какие звуки и в каком порядке заполняют его стих» (Брюсов 1923: 48). Преимущественное внимание к звуку в ущерб смыслу и языку было для ав-

тора «Онегина» неприемлемо: «Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы (...) От сего произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами. Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен» [«О поэзии классической и романтической», 1825 (11: 37)]. К самому Пушкину это не относится.

Л и т.: Корш 1898: 647—662 и др.; Сумцов 1900: 61—68; Водарский 1903: 7—16 6-й паг.; Брюсов 1915б: 362—364; Кошутин 1919: 259, 268—271, 279—280, 283, 286, 293, 294, 299—300, 305—306, 317, 337—338, 348, 355, 366, 371—372, 383, 389, 401, 407, 414—416, 420, 422, 435, 440, 443, 447, 453, 466, 470, 473, 489, 498 и др.; Бернштейн 1922; Ходасевич 1924: 30—35; Shaw 1974; Ворт 1978; Worth 1980; Самойлов 1982: 118—148; Worth 1983; Тимофеева 1987; 1989; Shaw 1989; Баяевский 1990; Панов М. 1990: 266—278; Постоутенко 1996; Шоу 1996; Чумаков 1999; Шапир 1999в.

Часть II

ПОЭТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

Пушкин и Овидий: дополнение к комментарию («Евгений Онегин» 7, лп: 1–2)*

В самом авторитетном из комментариев к «Евгению Онегину» начало ЛП строфы 7-й песни оставлено без пояснения:

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много на Москве.
Но ярче всех подруг небесных
Луна в воздушной синеве.

К сожалению, это не единственный случай, когда Ю. М. Лотман (1980) не учитывает сделанного предшественниками. Как сказано в комментарии Н. Л. Бродского, «эти строки восходят к стихам С. Боброва, автора „Тавриды“ (1798) <...> которую Пушкин просил переслать ему в 1821 году в Кишинев» (Бродский 1937: 160; ср. Čiževsky 1953: 280—281; Семенко 1957: 134):

<...> Всѣ звѣзды въ сѣверѣ блестящи,
Всѣ дщери сѣвера прекрасны;
Но ты одна средь ихъ луна,
Твои небесны очи влажны
Блестять — какъ утреннія звѣзды <...>

(Бобров 1798: 71)

Но впервые «Онегина» и «Тавриду» сопоставил даже не Н. Л. Бродский, а П. О. Морозов (Пушкин 1912: 289 2-й паг.), с наблюдением которого согласились многие авторитетные пушкинисты, в их числе М. О. Гершензон (1925: 258) и Г. О. Винокур (Пушкин 1935б: 380; Пушкин 1936в: 446)¹. Позднее к

* Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56, № 3. С. 37—39.

¹ М. О. Гершензон, в частности, писал: «<...> несомненное заимствование из „Тавриды“ Морозов открыл — в седьмой главе „Онегина“, в строфе столь вдохновенной, что казалось бы, немислимо заподозрить ее оригинальность <...> „Тавриду“ Пушкин читал в 1821 году, — ту Онегинскую строфу писал в 1828-м; как же зорко он читал даже такую дрянь, и какая память на чужие образы и стихи!» (Гершензон 1925: 258).

параллели между Пушкиным и Бобровым были добавлены параллели между Пушкиным и Карамзиным (Бутакова 1928: 129—130), а также между Пушкиным и М. Яковлевым. По словам В. В. Набокова, в этом месте «Онегина» «комментаторы (?) увидели пародию на „Элегию (Незабвенной)“» (Nabokov 1964, 3: 122—123):

⟨...⟩ И между юныхъ, милыхъ дѣвъ
Какъ между звѣздъ луна сіяла ⟨...⟩

(Яковлев 1826: 149)

Надо, однако, признать, что некоторое сходство онегинских строк со стихами Боброва и Яковлева и прозой Карамзина не затрагивает самого начала интересующей нас строфы. Не исключено, конечно, что, оформляя общее для всех четырех авторов сравнение — первая красавица среди прочих, будто луна среди звезд, — Пушкин до некоторой степени находился под влиянием Боброва:

Но та, которую не смею
Тревожить лирою моею,
Как величаяя **луна**
Средь жен и дев **блестит одна.**

(7, лп: 5–8)²

И в то же время несомненно, что две первых строки этой строфы «Онегина» имеют другой источник. *У ночи много звезд прелестных, // Красавиц много на Москве* — это отнюдь не перифраз «Тавриды», а точный перевод хрестоматийного стиха из Овидия, который, как известно, был у Пушкина «самым любимым из римских поэтов» (Покровский 1939: 40): ⟨...⟩ *Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas* = ⟨...⟩ *Сколько на небе звезд, столько в твоём Риме молоденьких женщин* (Ars amat. I: 59)³.

² Полу жирным шрифтом выделены грамматические и лексические совпадения с «Тавридой». Напомню в связи с этим признание Пушкина из его письма к Вяземскому от 1—8 декабря 1823 г. (13: 80): «Меня ввель во искушение Бобровъ ⟨...⟩ Мнѣ хотѣлось что нибудь у него украсть» (Пушкин 1926, I: 60; ср. также Коровин 2004: 153).

³ В свою очередь, «Овидий мог иметь в виду очень похожее место у Герода» (Ovid. 1977: 43; и мн. др.): ⟨...⟩ ἐν Αἰγύπτῳ ⟨...⟩ γυναῖκες, ὁ[κ]ίσοις οὐ μὰ τὴν [Ἄ]ιδεω Κοῦρην // [ἀστέ]ρας ἐνεγκεῖν οὐραν[ὸ]ς κεκαύχεται, // [τὴν] δ' ὄψιν οἶαι πρὸς Πάριν κοθ' ὄρισησαν // [θεαὶ κριθ]ῆναι καλλογήν ⟨...⟩ (Herond. I: 27, 32–35) = *В Египте ⟨...⟩ женщин сколько! Я клянусь тебе Корой, // Что столько звезд ты не найдешь в самом небе. // И все красавицы! С богинями схожи, // На суд к Парису что пришли ⟨...⟩* («Сваха», 27, 32–35; пер. Г. Церетели). О словосочетании *звезды прелестные* см. Виноградов 1935: 182—183; Добродомов, Пильщиков 2003.

Этот стих из «Науки любви», которую Пушкин читал еще в Лицее (Малеин 1912: 441), был памятен многим благодаря внутренней рифме (*stellas : puellas*). Отголоски Овидиевой гиперболы можно услышать и у Яковлева, и у Боброва, но первым из русских поэтов ее перевел, по-видимому, Сумароков: Овидий, переложенный «на русские нравы», украшает собой его песню «Не гордитесь, красны девки...», опубликованную посмертно и, скорее всего, с опечаткой. В изданиях 1781 и 1787 гг., вышедших под редакцией Н. И. Новикова, 7-я и 8-я строки этой песни читаются так:

Сколько на небѣ звѣздъ ясныхъ,
Столько дѣвокъ есть красныхъ (<...>)

(Сумароков 1781, 8: 229; 1787: 228)

Последний стих, судя по всему, испорчен. Исходно он мог звучать либо: *Столько дѣвушекъ есть красныхъ*, либо: *Столько дѣвокъ есть прекрасныхъ* [второе более вероятно; эта конъектура является общепринятой (Берков 1957: 556)]. Слово *puella* Сумароков передал словосочетанием не то *красна(я) дѣвушка*, не то *прекрасная дѣвка*. Пушкинский перевод (*puella = красавица*) — смысловой, хотя и не менее точный; именно это слово находим в прозаическом «подстрочнике» барона Розена, опубликованном в первом номере «Современника»: «*Quot coelum stellas, tot habet tua Roma puellas!* (т. е. сколько на Небѣ звѣздъ, столько красавицъ въ твоёмъ Римѣ!). Кто не видитъ, что *stella* (звѣзда) и *puella* (дѣва) сведены взаимнымъ символическимъ отраженіемъ, между ними существующимъ въ воображеніи Поэта?» (Розен 1836: 132)⁴.

Подобно Сумарокову, Пушкин несколько русифицировал Овидия, но только не стилистически, а географически: словно в соответствии с концепцией старца Филофея, Рим в «Евгении Онегине» был заменен на Москву [точно так же, возможно, поступил некогда сам Овидий, «романизовав» египетскую географию Герода (Sabot 1976: 353)]. Отсюда следует, что строки о московских красавицах напрямую восходят к Овидию: у Сумарокова или Яковлева нет локальной приуроченности образа, у Боброва таковая размыта. На это пушкинское заимствование до сих пор никто не указывал (ср., например, Любомудров 1899: 26—30 и др.; Черняев 1899: 57—66 и др.; Малеин 1916; 1917; Якубович 1922; 1941; Жирицкий 1927; Цявловский 1931; Лернер 1935: 90—93; Немировский 1937; Дератани 1938; Толстой 1938; Покровский 1939: 40—44; Бориневич-Бабайцева 1958; Лурье 1960; Costello 1964: 48—55; Ыыэсте 1967; Voulikh 1967; Вулих 1974; 1995; Albrecht 1981: 132—136; Opelt 1986: 206—215; Sandler 1989; Мурьянов 1996: 95—120), а между тем обна-

⁴ Ср. новейший перевод М. Гаспарова (с сохранением внутренней рифмы): (<...> *Звезд ночных несчислимей красавицы в нынешнем Риме* (<...>) («Наука любви», I: 59).

руженная реминисценция, очевидная современникам Пушкина, делает тему Овидия в «Евгении Онегине» сквозной: оказывается, что «Наука любви», упомянутая в 1-й главе (VIII: 9–14), цитируется также в 7-й. В одной из выпущенных строф 4-й главы (II: 11–14) М. М. Покровский увидел «картинную реминисценцию из „Метаморфоз“» (1939: 42; ср. Met. X: 243–299). С другим фрагментом «Метаморфоз», а именно с любовным посланием Библиды ее брату Кавну (Met. IX: 547, 566–570, 644–650 и др.), А. Л. Слонимский связывал письмо Татьяны Онегину и сопутствующие эпизоды романа (Voulikh 1967: 34–36; ср. Costello 1964: 54)⁵. Как заметил В. В. Виноградов (1941б: 415), заключительная строфа 1-й песни «Онегина» (*⟨...⟩ Иди же к невским берегам, // Новорожденное творенье ⟨...⟩*) перекликается со вступлением к «Скорбным элегиям» (Trist. I, 1): оба поэта-изгнанника дают напутствие своим стихам, отправляемым в метрополию. Наконец, по мнению Н. О. Лернера (1935: 91 сл.), лирические отступления мемуарного характера в 8-й главе несут на себе печать сильного влияния самой автобиографичной из элегий Овидия (см. Trist. IV, x). Ни одна из вышеперечисленных реминисценций, за исключением прямого упоминания Назона в начале романа, не нашла своего отражения ни у Ю. М. Лотмана, ни у других комментаторов.

⁵ На фоне этого сюжета совершенно по-другому воспринимается отповедь Онегина: *Я вас люблю любовью брата ⟨...⟩* (4, XVI: 3).

Пушкин и Овидий: новые материалы (Из комментариев к «Евгению Онегину»)*

Пушкин выделил Овидия среди других латинских классиков «золотого века» в годы ссылки, которую оба поэта отбывали не так далеко от устья Дуная: Пушкин — несколько севернее, Овидий — несколько южнее [впрочем, точное местонахождение города Томы, где Овидий провел последние десять лет своей жизни, во времена Пушкина было еще неизвестно (см. Мурьянов 1996: 96—101 и др.)]. Прежде, учась в Лицее, русский поэт изображал римского изгнанника певцом чувственной любви, а стихи его почитал за образец «легкой поэзии» (*poésie fugitive*): *⟨...⟩ Мирские забывай печали, // Играй: тебя младой Назон, // Эрот и Грации венчали ⟨...⟩* («К Батюшкову», 1814); *Пускай любовь Овидии поют ⟨...⟩* («Сон», 1816). В Молдавии отношение Пушкина к Овидию резко переменялось: теперь он стал восприниматься прежде всего как автор «Скорбных элегий» и «Писем с Понта». Начиная со стихотворения, посланного Н. И. Гнедичу из Кишинева уже 24 марта 1821 г. («В стране, где Юлией венчанный...»), Пушкин не раз проводил параллель между судьбой Овидия и своей собственной: *⟨...⟩ Не славою — участью я равен был тебе* («К Овидию», 1821). *Прах Овидиев и Овидиева тень* на короткий срок попадают в число значимых лирических мотивов («Чедаеву», 1821; «Баратынскому из Бессарабии», 1822; «К Языкову», 1824), а оценка творчества Овидия становится более разносторонней: *⟨...⟩ Овидиева лира⟨,⟩ // Счастливая певица красоты⟨,⟩ // Певица не⟨г⟩, изгнанья и разлуки ⟨...⟩* («Кто видел край, где роскошью природы...», 1821; черновая редакция); *Певец любви, певец богов ⟨...⟩* («Цыганы», 1824). В эти годы, создавая образ Овидия, Пушкин, помимо поэтических источников, опирается также на исторические свидетельства и народные предания, известные ему по пересказу П. П. Свинына; причина опалы и место ссылки Овидия являются не только темой поэтических медитаций Пушкина («К Овидию», «Евгений Онегин», «Цыганы»), но и предметом прозаических рассуждений: в примечаниях к белой рукописи послания «К Овидию» и к первому изданию 1-й главы «Онегина» (см. Бартенева 1866:

* Elementa. 2000. Vol. 4, № 4. P. 341—349.

1140; Малеин 1912, № 17: 441; 1916; Жирицкий 1927; Немировский 1937: 80—83; Толстой 1938: 74—78; Покровский 1939: 40—44; Якубович 1941: 138—143; Бориневич-Бабайцева 1958; Ванслов 1963: 28—47; Двойченко-Маркова 1966; Ёызэсте 1967; Вулих 1974; 1995; Opelt 1986: 206—215; Sandler 1989: 39—76, 194—197; Мурьянов 1996: 95—120; и др.).

Без преувеличения можно сказать, что Овидий на время оказался властителем пушкинских дум. Французское издание его сочинений было первой книгой, которую по приезде в Кишинев Пушкин взял у И. П. Липранди и продержал у себя до отъезда в Одессу в 1823 г. (Липранди 1866: 1267). 4 мая 1821 г. юный поэт вступил в новоучрежденную масонскую ложу «Овидий»; по предположению целого ряда исследователей, название этой ложи могло быть подсказано самим Пушкиным (см. Бориневич-Бабайцева 1958: 167; Трубецкой 1963: 114; Двойченко-Маркова 1979: 14; Мурьянов 1996: 107). На фоне обостренного интереса к Овидию, его судьбе и стихам Пушкин еще в Кишиневе начал работу над романом, 9 мая 1823 г. записав его первую строфу в одну из так называемых «масонских тетрадей» (на передней крышке которой был отгиснут масонский знак и название кишиневской ложи). Поэтому не удивительно, что уже в VIII строфе 1-й песни Пушкин упоминает имя ссыльного римского поэта: важнейшим занятием Онегина *Была наука страсти нежной, // Которую воспел Назон, // За что страдальцем кончил он // Свой век блестящий и мятежный // В Молдавии, в глуши степей, // Вдали Италии своей* (I, VIII: 9—14). Долгое время считалось, что этими шестью строками присутствие Овидия в романе исчерпывается: это единственная реминисценция из его произведений, нашедшая отражение в комментариях Н. Л. Бродского (1937: 56—58), В. В. Набокова (Nabokov 1975, 2: 59—61) и Ю. М. Лотмана (1980: 135—136), несмотря на то что в действительности тема Овидия в «Онегине» — сквозная.

Так, прозрачный намек на сходство судьбы двух поэтов угадывается в последней строфе 1-й главы. Овидий не раз сетовал на то, что стихи, написанные им в изгнании, свидетельствуют об оскудении его дара: *Cum relego, scripsisse pudet (...)* *Nec tamen emendo = Когда перечитываю, мне стыдно того, что написал (...)* *Но тем не менее не исправляю* (Ex Ponto I, v: 15—17). Близкую оценку Пушкин дает 1-й песни «Онегина»: *(...)* *Пересмотрел все это строго: // Противоречий очень много, // Но их исправить не хочу* (I, LX: 5—7). Не совсем ясно, о каких противоречиях идет речь (ср. Тынянов 1977: 58; Nabokov 1975, 2: 6; Бочаров 1967: 116—117; Лотман 1975а: 25—30; Woodward 1982: 25—26); скорее всего, эти слова — дань традиции, связь с которой, как заметил В. В. Виноградов, делается явной несколькими строками ниже, где Пушкин, подобно Овидию, напутствует свое сочинение, направляемое в мет-

рополию: <...> *Иди же к невским берегам, // Новорожденное творенье, // И заслужи мне славы дань: // Кривые толки, шум и брань* (1, LX: 11–14). Ср.: *Parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in Urbem. // Ei mihi, quo domino non licet ire tuo! // Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse* <...> *Non ita se praebet nobis fortuna secundam, // ut tibi sit ratio laudis habenda tuae = Маленькая (но не завидую) книга, без меня отправившись в Город, // куда мне, твоему господину, уввы, не позволено идти! // Иди, хоть и не отделанная, как подобает ссыльному* <...> *Но не настолько благосклонна ко мне fortuna, // чтобы тебе можно было рассчитывать на похвалу* (Trist. I, I: 1–3, 51–52). Симптоматично, что начало этой элегии Овидия Пушкин цитировал по-латыни в письме Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 г. Но не исключено также, что обращение к Овидиевым стихам в последней строфе 1-й главы «Онегина» было поддержано авторитетом Байрона, начавшего последнюю строфу I песни «Дон Жуана» аналогичной цитатой: *Go, little Book, from this my solitude!* etc.

В другой раз «Овидиева тень» осеняет строки романа в финале 2-й главы — там, где, вторя жертве Августа, Пушкин выражает желание «прославить свой печальный жребий» (2, XXXIX: 12): *Живу, пишу не для похвал* <...> (2, XXXIX: 10). Ср.: *Nec tamen, ut lauder, vigilo = Но не для того, чтобы меня хвалили, пишу по ночам* (Trist. V, VII: 37). Оба поэта, однако, надеются, что их стихам не суждено скорое забвение: <...> *Быть может в Лете не потонет // Строфа, слогаемая мной* <...> (2, XL: 3–4; ср. 6, XXII: 5–6); *Forsitan* <...> *nec teae Lethaeis scripta dabuntur aquis = Может быть* <...> *мои писания не будут ввергнуты в летейские воды* (Ars amat. III: 339–340). И Пушкин, и Овидий выражают признательность всем, кто сохранит о них память: *Прими ж мои благодаренья, // Поклонник мирных Аонид* <...> (2, XL: 9–10); <...> *tibi grates, candide lector, ago =* <...> *приношу тебе мои благодарения, доверчивый читатель* (Trist. IV, X: 132).

Независимо друг от друга А. Л. Слонимский (Voulikh 1967: 34–36) и Д. П. Костелло (Costello 1964: 54) обнаружили следы пушкинского знакомства с Овидием в письме Татьяны Онегину и в сопутствующих эпизодах романа, которые сопоставлялись с любовным посланием Библиды, восплававшей к своему брату Кавну отнюдь не сестринским чувством: *Tu servare potes, tu perdere solus amantem = Ты один можешь спасти (сохранить), а можешь погубить влюбленную* (Met. IX: 547). Ср. сомнения Татьяны: *Кто ты, мой ангел ли хранитель // Или коварный искуситель* <...> Окончив письмо, Библида запечатывает свои преступления резным камнем, // который смочила слезами: *языку не хватило влаги =* <...> *impressa signat sua crimina gemma, // quam tinxit lacrimis; linguam defecerat umor* (Met. IX: 566–567). Ср.: <...> *Облатка розовая сохнет // На воспаленном языке* (3, XXXII: 3–4); <...> *И на письмо не напирает // Своей печати вырезной* (3, XXXIII: 3–4). Есть совпадение и в том, как обе ге-

роини отдают приказание доставить письмо адресату: *⟨...⟩ suis unum famulis pudibunda vocavit, // et pavidum blandita «fer has, fidissime, nostro» — // dixit, et adiecit longo post tempore «fratri» = ⟨...⟩ одного из своих слуг она, стыдясь, позвала // и в страхе ласково сказала: «Отнеси это, верный из верных, моему...» — // и добавила после долгого времени: «...брату...» (Met. IX: 568–570). Ср.: Итак пошли тихонько внука // С запиской этой к О... к тому... // К соседу... (3, XXXIV: 6–8). Кроме того, на мой взгляд, в «Онегине» можно услышать пародийный отзвук рассказа о том, как Библида шла «по следам убежавшего брата»: *⟨...⟩ Caras et armiferos Lelegas Lyciamque pererrat. // Iam Cragon et Lityren Xanthique reliquerat undas ⟨...⟩ Deficiunt silvae: cum tu lassata sequendo // concidis ⟨...⟩ = ⟨...⟩ карийцев, и оруженосных лелегов, и Лукию она обошла. // Уже оставила Краг, и Лимиру, и Ксанфовы волны ⟨...⟩ Уже нет лесов, когда ты, утомившись поисками, // падаешь ⟨...⟩ (Met. IX: 645–650). Ср.: Татьяна ⟨...⟩ мигом обежала // Куртины, мостики, лужок, // Аллею к озеру, лесок, // Кусты сирен переломала, // По цветникам летя к ручью // И задыхаясь, на скамью // Упала... (3, XXVIII: 3 – XXXIX: 1). Здесь примечательно схожие enjambement'ы: Овидий отрывает от предложения и переносит в начало следующего стиха слово *concidis* 'падаешь', Пушкин — слово *упала*. Выбившись из сил, Татьяна падает на скамью у ручья — Библида, упав на землю, сама превращается в ручей (*fons*). В этом контексте совершенно по-другому воспринимается отповедь Онегина: *Я вас люблю любовью брата ⟨...⟩* (4, XVI: 3). Подобно Кавну, он не может предложить Татьяне ничего, кроме братской любви.**

Общепризнано, что Овидий был родоначальником жанра любовных посланий, которые, за единственным исключением, написаны от лица мифопоэтических героинь и адресованы покинувшему или отвергнувшему их мужьям и возлюбленным: от Пенелопы к Одиссею, от Федры к Ипполиту, от Дидоны к Энею, от Ариадны к Тесею, от Медеи к Ясону и т. д. Конечно, Татьяну никак нельзя назвать оставленной своим избранником (ср., однако: *⟨...⟩ Вы не оставите меня*), но многие повороты темы в ее письме сближают его со всеми или с большинством Овидиевых «Героид»: помимо страстных признаний в любви, это горькие жалобы (*Но вы, к моей несчастной доле // Хоть каплю жалости храня ⟨...⟩*), униженные мольбы (*⟨...⟩ Перед тобою слезы лью, // Твоей защиты умоляю...*), несправедливые упреки (*Зачем вы посетили нас?*), изъявления преданности (*То воля неба: я твоя ⟨...⟩*), чувство стыда (*Стыдом и страхом замираю...*), наконец, угроза скорой смерти (*⟨...⟩ Рассудок мой изнемогает, // И молча гибнуть я должна*). Когда «Героиды» были опубликованы, Овидий присоединил к ним еще три пары посланий: от Париса к Елене и от Елены к Парису, от Леандра к Геро и от Геро к Леандру, от Аконтия к Кидиппе и от Кидиппы к Аконтию. Поэтому композиционную роль писем Тать-

яны к Онегину и Онегина к Татьяне также можно попытаться связать с влиянием Овидия.

В одной из пропущенных строф 4-й главы Д. П. Якубович (1922: 288) и М. М. Покровский (1939: 42) усмотрели реминисценцию из X книги «Метаморфоз» (стихи 243—299): *То вдруг я мрамор видел в ней // Перед мольбой Пигмалиона // Еще холодной и немой, // Но вскоре жаркой и живой* (4, II: 11–14). В той же главе знаменитый афоризм, франкоязычный вариант которого мы находим в письме Пушкина к брату (между 4.IX и 6.X 1822), напоминает рекомендации соблазнителью из Овидиевой «Науки любви»: *Чем меньше женщину мы любим, // Тем легче нравимся мы ей* (...) (4, VII: 1–2). Ср.: *Quod refugit, multae cupiunt, odere, quod instat* = Многие (женщины) желают того, что ускользает, и не любят того, что само идет в руки (Ars amat. I: 717). Поэтому есть основание интерпретировать последующие строки как указание на источник афоризма: *Разврат, бывало, хладнокровный // Наукой славился любовной* (...) (4, VII: 5–6; ср. также Ars. amat. III: 473–478 и «Евгений Онегин», 3, XXV: 5–14). Еще одну цитату из «Науки любви» заключают в себе два стиха из 7-й главы «Онегина»: *У ночи много звезд прелестных, // Красавиц много на Москве* (LI: 1–2). Это почти точный перевод хрестоматийной строки Овидия: (...) *quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas* = (...) сколько на небе звезд, столько в твоём Риме молоденьких женщин (Ars amat. I: 59; подробнее см. Шапир 1997а).

Лирическое отступление мемуарного характера в начале 8-й главы соотносится с самой автобиографичной из элегий Овидия (Trist. IV, X). На связь между ними впервые обратил внимание Н. О. Лернер (1935: 91—95), наблюдения которого, кажется, могут быть существенно дополнены. Пушкин мысленно обращался к годам, проведенным в садах Лицея (8, I: 1) — кстати, выражение это, по всей видимости, было заимствовано из Овидиевых «Метаморфоз» [*arbusta Lycei* = сады Лицея (Met. II: 711)], которые волею случая «зарифмованы» с «Метаморфозами» Апулея. В этом фрагменте античная топика спровоцирована самим названием учебного заведения: в разных редакциях текста звучат имена создателя «Золотого осла», Цицерона, Вергилия (8, I: 4, черновой вариант: *А над Вергилием зевал*), появляется неточная цитата из Проперция (*Amorem canat aetas prima*). Но имени Овидия нет нигде: связанные с ним ассоциации уведены в подтекст, особенно ощутимый в строфах ранней редакции. Оглядываясь на свой жизненный путь, Пушкин по преимуществу отмечает вехи, общие для него и Овидия: годы учения, ранние поэтические опыты, их успех, равнодушие к другим наукам, любовные увлечения молодости и их отражение в стихах, контакты со старшими поэтами и одобрение, заслуженное с их стороны, ссылка, круто переменявшая круг поэтических тем, — все эти мотивы присутствуют не только в начале 8-й главы

«Онегина», но и в упомянутой элегии Овидия. Некоторые *loci communes* говорят о том, что автор романа стилизовал свою биографию под Овидия: по признанию Пушкина, Муза стала ему являться еще в те дни, когда он *стриг над губой первый пух* (8, II: 4; ранняя редакция), — Овидий вспоминает, что начал выступать с чтением своих стихов, успев «постричь свою бороду только дважды или единожды»: *<...> barba resecta mihi bisve semelve fuit* (Trist. IV, X: 58; см. Ахматова 1977: 174—176). Оба автора говорят о легкости, с которой им давалась поэзия: *Sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos, // et quod temptabam dicere, versus erat* = *Песня сама собою укладывалась в стройные размеры, // и всё, что я пытался сказать, оказывалось стихом* (Trist. IV, X: 25–26); *В душе моей едины звуки // Переливаются, живут, // В размеры сладкие бегут* (8, III: 12–14; ранняя редакция).

В окончательном тексте «Онегина» многие аллюзии оказались снятыми или приглушенными. Например, в элегии Овидия можно прочесть о том, что он видел Вергилия, Макр и Гораций читали ему стихи, а Проперций, Басс и Понтик дарили его своей дружбой (Trist. IV, X: 43–54). Под впечатлением от этих строк Пушкин сочинил строфу, где, немного погрешив против истины, рассказал о том, как Державин, Дмитриев, Карамзин и Жуковский благословляли, ласкали и приветствовали его «робкую Музу» (ср. Nabokov 1975, 3: 142; Лотман 1980: 339—341). В печать попали лишь строки о Державине (8, II: 1–4), и в результате сходство с Овидием оказалось сильно приглушенным. Однако и в окончательном тексте «Онегина» сохранилась автореминисценция, возвращающая читателя к началу романа — к строкам, где упоминается Овидий (Nabokov 1975, 3: 155): *В глуши Молдавии печальной* (8, V: 3); *В степях Молдавии печальной* (8, V: 3, ранняя редакция) — ср.: *В Молдавии, в глуши степей* (1, VIII: 13). Развивая тему, Пушкин сообщает, что в молдавской глуши его Муза *позабыла речь богов // Для скудных, странных языков, // Для песен степи ей любезной...* (8, V: 7–9). Эти слова скорее были бы уместны в устах Овидия: *Ipse mihi videor iam didicisse Latine: // nam didici Getice Sarmaticeque loqui* = *Мне кажется, я сам уже разучился латыни — // теперь я научился говорить по-гетски и по-сарматски* (Trist. V, XII: 57–58; ср. Ex Ponto III, II: 40); *A! pudet, et Getico scripsi sermone libellum, // structaque sunt nostris barbara verba modis* = *Ах! стыдно мне, ведь я написал книжку на гетском наречии, // и варварские слова выстроились на наш лад* (Ex Ponto IV, XIII: 19–20).

Не приходится сомневаться в том, что на сегодняшний день в «Евгении Онегине» распознаны не все отсылки к Овидию и его стихам. Но и того, что мы знаем, достаточно, чтобы расценивать их как один из лейтмотивов, организующих композицию романа. Вероятно, именно поэтому окончание работы над «Онегиным» Пушкин озаменовал теми же словами, что Овидий — окончание работы над «Метаморфозами»: *Миг возделенный настал: окончен*

мой труд многолетний («Труд», 1830); *Itaque opus exegi* ⟨...⟩ = *Итак, я окончил* ⟨свой⟩ *труд* ⟨...⟩ (Met. XV: 871; ср. Rem. amor. 811). Может быть, по той же причине завершение своего романа Пушкин воспел элегическим дистихом — излюбленным размером Овидия, которым написано подавляющее большинство дошедших до нас его произведений (ср. Wachtel 1998: 188).

Как звали няню Татьяны Лариной? (Из комментариев к «Евгению Онегину»)*

Старая няня Татьяны и Ольги Лариных в тексте романа названа по имени лишь однажды (3, XXXIII: 5–7):

Но, дверь тихонько отпирая,
Уж ей Филипьевна седая
Приносит на подносе чай.

(6: 68)

Поначалу Пушкин, однако, думал дать няне другое имя. И в черновых, и в беловых рукописях 2-й и 3-й главы он зовет ее *Фадеевной*: *Фадеевна рукою хилой // Ее качала колыбель* (6: 288, 566); *Когда Фадеевна сбирала // Для Ольги на широкой луг // Всех маленьких ее подруг <...>* (6: 291, 568); *Но дверь Фадеевна <...>* (6: 323 примеч. 3а); *<...> Уж ей Фадеевна седая // Приносит на подносе чай* (6: 323, 587). Имя *Филипьевна* впервые появляется в печатных версиях романа: в отдельном издании 3-й главы (1827) и в полном издании 1833 г. Но и этот вариант имени, судя по всему, Пушкина удовлетворил не вполне. В последнем прижизненном издании (Пушкин 1837: 98) автор в третий раз переименовал няню:

<...> Ужь ей Филатьевна сѣдая
Приносить на подносѣ чай.

Нетрудно заметить, что три варианта имени имеют между собой много общего. Прежде всего, персонаж всякий раз называется по отчеству: личное имя и фамилия няни читателю неизвестны. Подобным образом в пушкинской повести «Выстрел» упомянута «кдюшница Кирилловна» (8: 71); няню Дубровского зовут *Егоровной*, а дядьку Петруши Гринева — *Савельичем* (хотя свои письма они оба подписывают более полными именами). В таком обращении к пожилым людям низкого звания уважительность переплетена с фамильярностью, но чем выше социальный статус лица, тем менее уважительно

* Известия РАН. Серия литературы и языка. 2001. Т. 60, № 6. С. 62—63.

это именование звучит¹. Кроме того, все три отчества Татьяниной няни имеют сходный морфологический и фонетический облик. Они образованы при помощи суффикса *-евн(а)* от мужских имен на *-ий*, начинающихся с одного звука: *Фадѣй*, *Филипій*, *Филатій* [правда, вопреки утверждению В. В. Набокова (Nabokov 1975, 2: 399), начальные буквы этих имен не совпадают].

Набоков оказался единственным из комментаторов, кто обратил внимание на авторские сомнения: «По какой-то причине Пушкин всё не мог решить, как ему назвать» няню (Nabokov 1975, 2: 399). Понять природу этих сомнений помогает тенденция, которая отчетливо прослеживается в пушкинских заменах. Первое отчество (*Фадѣвна*) образовано от общеупотребительного канонического имени, и простонародность патронима заключена единственно в его автономном употреблении. Во втором отчестве (*Филипьевна*) простонародность усилена, ибо патроним образован от «гиперкорректного» имени *Филипій* [а вовсе не *Филиппъ*, как полагал Набоков (Nabokov 1975, 2: 399)]. Очень часто «церковнославянской (канонической) форме с неударным окончанием *-ий* в современном русском языке (...) соответствует вариант с усеченным окончанием (типа: Евфѣмій — Ефим, Мака́рій — Макар, и т. п.)» (Успенский 1969: 70, 235—237). По аналогии с этими парами, из канонических имен, не оканчивающихся на *-ий*, таких как *Климентъ*, *Кондратъ*, *Спиридонъ*, *Федотъ*, *Филиппъ* и др., «восстанавливались» несуществующие псевдоцерковнославянские формы: *Климентій*, *Кондратій*, *Спиридоній*, *Федотій*, *Филипій* (см. Успенский 1969: 238—239). Некоторые из этих форм вошли в литературный язык, но другие — и среди них *Филипій* — сохранили ореол простонародности: в «Словаре русских личных имен» *Филипий* сопровождается не вполне корректной ограничительной пометой «разговорное» (Петровский 1995: 299).

Третье отчество (*Филатьевна*) находится в русле той же тенденции. Простонародность этого патронима всячески подчеркнута не только тем, что он употребляется отдельно от личного имени персонажа и образован от «гиперкорректной» формы на *-ий*: *Филатій*, а не *Филатъ* (ср. Nabokov 1975, 2: 399). Пожалуй, еще существеннее то, что эта форма произведена не от канонического имени *Феофилактъ*, а от его простонародного варианта: *Феофилактъ* → *Филатъ* → *Филатій* → *Филатьевна* [в словаре Н. А. Петровского (1995: 299) форма *Филат* помечена как «народн(ая)», а форма *Филатий* вообще отсутствует]. Без малейшего сомнения, Пушкин учитывал социальную окраску этого имени. В примечании 13 к «Евгению Онегину» он писал: «Сладкозвучнѣйшія Греческія имена, каковы, напрімѣръ: Агаѳонъ, Филатъ, Федора, Фекла и проч., употребляются у насъ только между простолюдинами» (Пушкин 1837: 285).

¹ Ср. «плут Данилыч» (о Меншикове) в «Арапе Петра Великого» (8: 28).

М. С. Альтман, немало занимавшийся антропонимикой в художественной литературе, считал, что «имя героя у Пушкина никогда не случайно» (Альтман 1964: 379). Метаморфозы имени Татьяниной няни этому не противоречат: по-видимому, пушкинские замены были направлены ко всё большему опрощению патронима. Поэтому в основном тексте «Онегина» чай Татьяне должна приносить не Филиппьевна, как решили текстологи, а Филатьевна, как хотел поэт. Впрочем, это, к сожалению, далеко не единственный пример того, как мало академическая пушкинистика чувствует себя стесненной последней авторской волей.

Пушкин и русские «заветные» сказки О фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне»*

Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!

Пушкин

Не будем задерживаться на том, что давно и хорошо известно: Пушкин любил народные сказки; он охотно использовал их сюжеты, образы, язык в собственных поэтических произведениях (см. Азадовский 1936; Соколов 1937; Василевская 1938; Шнейерсон 1939; Володин 1942; Никольский 1949; Волков 1960: 47 и далее; Соймонов 1976: 185—195; Зуева 1989; и др.). Но это касается не только тех сказок, которые смогли бы удовлетворить «богомольную» и «чопорную цензуру», — в обшечном повествовательном фольклоре восточных и южных славян Г. А. Левинтон и Н. Г. Охотин (1991: 30—31) обнаружили параллели к пушкинской поэме-сказке «Царь Никита и сорок его дочерей» (1822). Среди текстов, которые Пушкин в Михайловском записал от Арины Родионовны (РП: 405—414; ср. Томашевский 1956б), есть и такие, что по лексике, фразеологии, тематике вполне годились бы для собранных и обработанных А. Н. Афанасьевым «Народных русских сказок не для печати»¹.

* Впервые: Пушкинская конференция в Стенфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина, Л. С. Флейшмана. М.: ОГИ, 2001. С. 200—207. (Материалы и исслед. по истории рус. культуры; Вып. 7). Исправленный и дополненный вариант: *Пушкин А. С.* Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки слав. культуры, 2002. С. 480—489. (*Philologica russica et speculativa*; Т. II).

¹ Близкие сюжеты имеют 1) сказка № 3 в записи Пушкина («Поць поѣхаль искать работника...») и сказка № 89 в «заветном» собрании Афанасьева («Поп — толконный лоб»); 2) начало сказки № 5 в записи Пушкина («Слѣпой Царь не вѣрвань своей женѣ...») и сказка № 29 в собрании Афанасьева («Жена слепого»). В пушкинских записях есть выражения *мать его такъ* (№ 2; 2 раза); *всунь ему стручокъ-то свой, свою дудочку въ ротъ* (№ 3); *онъ серить* (№ 5) и т. п. (РП: 408, 410, 411; ср. Цявловский 1996: 200 примеч. *; 2002: 214 примеч. *; Азадовский 1938: 275; Левинтон 2000: 149—150); обращает на себя внимание разительное совпадение формул в

Разумеется, поэт перенес в тетрадь не все небывлицы, рассказанные няней (или другими сказителями), — многие он помнил наизусть: <...> *Уже старушки нет — уж я не слышу <...> Ее рассказов — мною затверженных // От малых лет — но всё приятных сердцу <...>* («...Вновь я посетил...», 1835; черновая редакция). В частности, в пушкинских бумагах отсутствует записанная позднее В. И. Далем сказка «Батрак-Марфутка» (см. Афанасьев А. 1997: 393—396, 567—569), хотя фабула ее, скорее всего, послужила одним из источников поэмы «Домик в Коломне» (1830). Эта поэма, кстати сказать, была написана в Болдине, с которым, как подметил Г. Ф. Нефедов, связано «появление всех пушкинских сказок» (1956: 245), не считая «Царя Никиты». Над первыми двумя — «Сказкой о ... Балде» и неоконченной сказкой о медведихе — Пушкин работал в сентябре 1830 г. (Тархова 1999: 236—237), то есть менее чем за месяц до того, как обратился к сюжетной части «Домика в Коломне» (Тархова 1999: 246—247)².

Вот как начинается похабная сказка о батраке Марфутке, впервые напечатанная в 1997 г.: «В некотором царстве, в некотором государстве был поп с

пушкинской записи сказки № 5 и в сказке № 104 из собрания Афанасьева («Соломон Премудрый»): *онь серить, есть и вшей бьетъ; убавляю и прибавляю и недруговъ побѣждаю* (РП: 411; ср. Афанасьев А. 1997: 336—337). Со своей стороны, сюжетные ситуации двух афанасьевских сказок (№№ 91 и 140) находят близкие соответствия в «Тени Баркова». В одной из них монах, в другой — монастырский служка предаются блуду в женском монастыре. В первой сказке монах спасается бегством от игуменьи, а во второй — бывший служка-Андрюшка, изгнанный из мужского монастыря (напомню, что главный герой пушкинской «Тени» — расстрига), живет в грехе с матерью Епиздимией: «<...> и было ему житье хорошее: как сыр в масле кататься!» (Афанасьев А. 1997: 458). Ср. «Тень Баркова»: *И сталь расстрига богатырь, // Какъ въ маслѣ сырѣ кататься* (стихи 145—146).

² Обе сказки 1830 г. так или иначе связаны с обценным фольклором (ср. примеч. 1), а во второй из них подразумевается нецензурное слово. Медведиха говорит своим детушкам: *Ужь какъ <я васъ мужику не выдамъ // И сама мужику . . . выѣмъ* (ПД № 929, л. 1). В автографе четыре точки, и М. А. Цявловский (1996: 200; 2002: 214) не сомневался, что пропущено слово *муде*. Однако данный стих, по наблюдению М. К. Азадовского (1936: 160; Волков 1960: 53), восходит к притче про дурня из сборника Кириши Данилова: «схвата^л ево медведять <sic!> зачалъ драти и всего ломати и смертно коверкать и жопу выель <sic!>» [Шеффер 1901: 169; цит. по одному из 100 экземпляров с меньшим количеством пропусков (см.: РГБ, Музей книги, шифр ^{XII.A.6.a}₄)]. Пушкин пользовался текстом этой притчи, опубликованным в издании под редакцией К. Ф. Калайдовича, где неудобное для печати слово заменено четырьмя точками (см. ДРС: 400). Судя по всему, поэт, который в рукописях, как правило, не стеснялся в выражениях, не был до конца уверен, какое слово имеется в виду, и потому в черновике сказки о медведихе он аккуратно воспроизвел четыре точки, проставленные Калайдовичем.

попадъей, у него было три дочери-красавицы; а недалечко от них жила вдова <...>» (Афанасьев А. 1997: 393). Ср. у Пушкина: *Теперь начнем. — Жила-была вдова <...>* («Домик в Коломне», строфа IX: стих 67). Обращает на себя внимание не только дословное совпадение поэмы со сказкой, но и специфически сказочный зачин (*жила-была*) отнюдь не сказочного сюжета. Этот оборот, нередко принимаемый за остаток прежнего плюсквамперфекта (см., например, Василевская 1938: 45; ср. Евгеньева 1951; Ткаченко 1976; 1979), у Пушкина употребляется в общей сложности пять раз, причем четыре из них — в «фольклорном» контексте: дважды в сказках [*Жил-был поп <...>*] («Сказка о попе и о работнике его Балде»); <...> *Жил-был славный царь Дадон* («Сказка о золотом петушке», 1834)³, еще два раза — в отрывках балладной или былинной семантики [*Ну, послушайте, дети: жил-был в старые годы // Живописец, католик усердный* (1831)⁴; *В славной, в Муромской земле, // В Карачарове селе // Жил-был дьяк с своей дьячихой* (1833)] и, наконец, в «Домике в Коломне», где эта форма, будто бы указывающая на стародавние и незапамятные времена, «противоречит» хронологической определенности событий, относящихся к недалекому прошлому: *Жила-была вдова, // Тому лет восемь, бедная старушка, // С одною дочерью* (IX: 67–69)⁵.

Помимо некоторых элементов экспозиции, с народной сказкой в поэме Пушкина совпадает завязка: «<...> у той вдовы был сын, парень еще молоденькой да такой из себя красивой: наряди в сарафан, всяк за девку примет! Вот этот парень позарился на поповых дочерей и выдумал, как к ним подобраться. Нарядился в женское платье и пошел к попу в работницы наниматься. Поп видит, что девка-то пришла славная, пригожая, при случае и ебнуть можно, и готов нанять ее хоть втридорога.

— Как тебя зовут, голубушка? — спрашивает поп.

— Марфуткой, батюшка!

— Ну, Марфутка, что же возьмешь в год за работу?

— Да что дадите; сами по моей работе увидите.

³ Ср. также: *Царь Никита жил когда-то <...>* («Царь Никита и сорок его дочерей»); «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829); *Жил старик со своею старухой <...>* («Сказка о рыбаке и рыбке», 1833).

⁴ Этим же размером — разностопным анапестом с цезурным наращением в нечетных стихах — Пушкин перевел балладу Мицкевича «Будрыс и его сыновья» (1833).

⁵ С. А. Фомичев, который настаивает на том, что действие «Домика в Коломне» относится к 1822 г., пришел к выводу (несомненно, подсказанному 17-м примечанием к «Евгению Онегину»), что «поэт в высшей степени точен в календаре поэмы» (Фомичев 1984: 130 сл.).

Поп тому и рад» (Афанасьев А. 1997: 393)⁶.

Многие мотивы этого отрывка, их последовательность и даже словесное выражение находят соответствие в пушкинской поэме. Автор «Домика в Коломне» описывает переодетого гвардейца, который нанимается ко вдове кухаркой:

⟨...⟩ *Короткой юбочкой принарядясь* ⟨...⟩ (XXX: 234); ср.: «Нарядился в женское платье ⟨...⟩» (Афанасьев А. 1997: 393);

⟨...⟩ *Высокая, собою недурная, // Шла девушка* ⟨...⟩ (XXX: 235–236); ср.: «⟨...⟩ девка-то пришла славная, пригожая ⟨...⟩» (Афанасьев А. 1997: 393)⁷;

— «*А что возьмешь?*» — *спросила, обратясь, // Старуха. — «Всё, что будет вам угодно»* ⟨...⟩ *Вдове понравился ее ответ* (XXX: 238 – XXI: 241); ср.: «⟨...⟩ что же возьмешь в год за работу?» — «Да что дадите ⟨...⟩». «Поп тому и рад» (Афанасьев А. 1997: 393);

— «*А как зовут?*» — «*А Маврой*». — «*Ну, Мавруша* ⟨...⟩» (XXXI: 242); ср.: «Как тебя зовут, голубушка?» — «*Марфуткой, батюшка!*» — «*Ну, Марфутка* ⟨...⟩» (Афанасьев А. 1997: 393). Тут нельзя не заметить созвучия женских имен, присвоенных ряжеными мужчинами.

В дальнейшем развитие действия в поэме и народной сказке расходится. Фольклорный текст гораздо нескромнее литературного: в «Батраке-Марфутке», прежде чем обман раскроется, вдовый сын обрюхатит троих поповен, и лишь тогда попадья заподозрит неладное — как мы помним, у Пушкина Маврушка удаляется, еще *не успев надеть важных бед* (XXXVIII: 300). Сказка, равно как и поэма, заканчивается разоблачением и бегством героя, но если вдове случилось уличить Маврушку по вторичному половому признаку: ⟨...⟩ *Кухарка брилась* (XXXVI: 282), — то его протопип Марфутка был выведен попадьею на чистую воду в бане, где он не сумел скрыть своего мужского достоинства. «*Ах, мошенник* ⟨...⟩!» — восклицает попадья (Афанасьев А. 1997:

⁶ Комбинацию сюжетных мотивов в «Батраке-Марфутке» — мужчина, чтобы соблазнить, переодевается женщиной и нанимается на работу, — по-видимому, можно считать достаточно редкой (ср. Афанасьев А. 1997: 698; Бараг и др. 1979: 253, № 999*). Единственная известная мне параллель — сюжет К 1321.1.2 в указателях Д. П. Ротунды и С. Томпсона: «*Соблазнитель, переодетый прачкой, с успехом скрывается в течение 15 лет*. В конце концов разоблачен» (Rotunda 1942: 104; Thompson 1957: 385; со ссылкой, в том числе, на 45-ю из «Ста новых новелл», в которой переодетого соблазнителя зовут донной Маргаритой). Более вероятно, что Пушкину был известен другой сюжет: эллинистические писатели и художники изображали Геракла, проданного в рабство лидийской царице Омфале, «одетым в женское платье: он занят прядением шерсти, тогда как Омфала выступает в львиной шкуре» (Борухович 1972: 156 примеч. 8; Фомичев 1980б: 77).

⁷ Ср. черновой вариант: *Высокая и очень недурная* ⟨...⟩ // *Явилась девка* ⟨...⟩ (5: 385).

396); «*Ах, она разбойник!*» — вторит ей вдова (XXXVII: 294). «Парень давай Бог ноги — так и ушел», — этими словами кончается сказка (Афанасьев А. 1997: 396); «...» *Маврушки* «...» *простыл и след!* // *Ушла* «...» — на этом завершается сюжетная часть «Домика в Коломне» (XXXVIII: 297–299)⁸.

Мы и раньше знали, что в «Домике в Коломне» главным полемическим приемом «стало „ничтожество сюжета“» (Гаспаров, Смирин 1986: 259). Однако в полной мере оценить дерзость поэта мы смогли только теперь, когда выяснилось, что основной источник «пародической» пушкинской фабулы, самый близкий по набору и комбинации мотивов, — это вовсе не грубоватая, но дозволенная цензурой ирои-комическая «поэма с образом любовника под маской», то бишь «„Елисей“ В. Майкова» (Гаспаров, Смирин 1986: 260)⁹, а уже совершенно непечатная простонародная сказка, в которой грубейшая порнография усугубляется густой матерщиной (ср. Шапир 1993: 75 примеч. 26; 1996а: 370–371; 2000а: 206–207). Впрочем, в пушкинских октавах этот фольклорный сюжетный каркас облагорожен и скрыт под западноевропейской литературной «облицовкой», прежде всего подсказанной «Беппо» и «Дон-Жуаном», — подобно тому, как в пушкинских сказках западноевропейские сюжеты, почерпнутые у братьев Гримм, Ф. М. Клингера или Вашингтона Ирвинга, стилизованы под русскую народную словесность (Ахматова 1933; Азадовский 1934; 1936: 137–149; Желанский 1936: 58–66; Соколов 1937; Медриш 1980: 99–112; Алексеев 1982; и др.; ср. Левинтон, Охотин 1991: 32)¹⁰.

⁸ Выражение *давай Бог ноги*, употребленное в последнем предложении «Батрака-Марфутки», встречается в одной из ранних редакций «Домика в Коломне» (см. 5: 380). Примечательно также, что мораль поэмы — «...» *Кухарку даром нанимать опасно* «...» (XL: 313) — напоминает нравоучения Балды: «*Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной*».

⁹ Мотив переодевания вожделеющего мужчины в женское платье есть также в старой русской «Повести о Фроле Скобееве» (конец XVII — начало XVIII вв.), но с ее текстом Пушкин, надо думать, был незнаком (ср. Semjonow 1965: 85 и др.; Вольперт 1975: 105; а также Кукулевич 1947: 217).

¹⁰ Ср.: «Если у Пушкина русский фольклорный материал шел на приправку пьесы из рыцарских времен, почему чужеземный материал не мог пойти на постройку русских сказок?» (Желанский 1936: 69; а также Левинтон 2000: 151).

Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)*

Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle.
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?

A. de Musset, «*Namuna*»

1. Считается, что начало ирои-комической октаве у нас положил Пушкин: именно ему принадлежит первая русская поэма, написанная этой строфой, — шуточная стихотворная повесть «Домик в Коломне» (1830). Но у Пушкина, как известно, были предшественники: «Форма повести — пятистопный ямб в октавах, — ее характер и построение были подсказаны Пушкину английскими образцами — октавами Байрона в поэме „Дон-Жуан“ и шуточной повести „Беппо“, а в еще большей степени, как показало исследование Н. В. Яковлева, — поэмами в октавах Барри Корнуолла: „Диего де Монтилла. Испанская повесть“, „Гигес“ и другими» (Измайлов 1971: 106). Сказанное верно лишь отчасти. Н. В. Яковлеву (1917: 7—16; ср. Кружков 2001: 90—92) действительно удалось установить значимые схождения между «Домиком в Коломне» и Корнуоллом. Первым делом это касается самого жанра шуточных поэм, их ирои-комической (*mock-sublime*) стилистики, перемешивающей высокое с низким, веселое с грустным, серьезное с шуткой и т. д. Корнуолл и Пушкин с насмешкой обращаются к музам, иронически упоминают Феба, Парнас и Кастальский ключ. Много общего у них и в манере повествования: сначала поэты долго не переходят к делу, «заставляя» читателя *ждать напрасно* (5: 381)¹. Рассказ ведется непринужденно, с частыми отступлениями; как и у Пушкина, эротический сюжет «Гигеса» («*Gyges*») не лишен анекдотичности и венчается пародийной моралью. Еще больше рус-

* Philologica. 2003/2005. Т. 8, № 19/20. С. 91—168.

¹ У Корнуолла *th' reader and Diego, both, are waiting = читатель и Диего оба ждут* («*Diego de Montilla*», XI: 8; «Диего де Монтилья» и «Гигес» цитируются по изданию Cornwall 1820).

скую поэму с английскими сближает рефлексия над стихотворной формой. Оба поэта с первых строк сетуют на трудность строфы, однако надеются с ней управиться:

I've often thought that if I had more leisure
 I'd try my hand upon that pleasant rhyme,
 The old «ottava rima,» (quite a treasure
 To poets who can make their triplets chime
 Smoothly <...>) <...>

«*Gyges*», I: 1–5²

Ср. начальную строфу «Домика в Коломне», где тоже обращают на себя внимание регулярные синтаксические переносы:

Я хотел
 Давным-давно приняться за октаву.
 А в самом деле: я бы совладел
 С тройным созвучием.

Эти и некоторые другие совпадения между Пушкиным и Корнуоллом существенны, но из них не следует, будто «Беппо» и «Дон-Жуан» повлияли на «Домик в Коломне» меньше, чем «Диего де Монталья» и «Гигес» (Измайлов 1971: 106; Кружков 2001: 90). Аберрация возникла из-за того, что зависимость Пушкина от Корнуолла стала предметом пристального исследования, а зависимость Пушкина от Байрона никогда специально не рассматривалась — видимо, как сама собой разумеющаяся (ср. Веселовский 1905, кн. 11: 198; Брюсов 1909: 89—90; Яковлев 1917: 13—14; Гофман 1922: 34—35; Жирмунский 1924: 190—191; Томашевский, Тынянов 1929: стб. 179; Томашевский 1958: 95; Semjonow 1965: 46, 88—89; Эткин 1973: 196; Фридлендер 1974: 116—118; Harkins 1976: 198; Харлап 1980: 219, 229; Гаспаров 1984а: 155; Гаспаров, Смирин 1986: 256, 257, 260, 262; Фомичев 2000: 51—52; и др.). Только отсутствием детальных сопоставлений пушкинской поэмы с «Беппо» и «Дон-Жуаном» объясняется мнение В. М. Жирмунского, согласно которому «влияние Байрона на „Домик в Коломне“» имело «еще более поверхностный характер», чем в «Евгении Онегине» (Жирмунский 1937б: 78): в «Беппо» и «Дон-Жуане» можно найти все те же точки сближения с «Домиком», что у Корнуолла, а заодно множество других, ничуть не менее важных. Ими-то мы сейчас и займемся.

² Перевод: *Я часто думал, будь у меня больше досуга, // Я бы попробовал приняться за этот приятный стих, // За старую «ottava rima» (в самом деле, это сокровище // Для поэтов, которым удаются тройные созвучия // Легко) <...>*

My poem 's epic, and is meant to be
 Divided in twelve books; each book containing,
 With Love, and War, a heavy gale at sea,
 A list of ships, and captains, and kings reigning,
 New characters; the episodes are three:
 A panoramic view of Hell's in training,
 After the style of Virgil and of Homer,
 So that my name of Epic 's no misnomer.

«Don Juan», I, CC: 1–8³

В отличие от Байрона, который шутя величает свою поэму эпопеей, а себя — эпиком («Don Juan», I, ССП: 1–8; ССIX: 5–6; III, СХI: 2–3; V, СLIX: 1–8; VIII, ХС: 7–8; СXXXVIII: 2–7; XIV, LXVIII: 3–8; ХСIX: 5–6; и др.), автор «Домика в Коломне» прямо не называет свою музу эпической — дань этому приему Пушкин отдал в «Евгении Онегине» (см. Шапир 1999б; 2000а: 241—251). Но он хорошо помнит об эпическом прошлом октавы, в его «рассказе» комически сниженной (ср. Гофман 1922: 77):

Поэты Юга, вымыслов отцы,
 Каких чудес с октавой не творили!
 Но мы ленивцы, робкие певцы,
 На мелочах мы рифмы заморили.

(5: 374; Пушкин 1959: 43)

Избранная строфическая форма привлекала Пушкина своими высокими жанрово-стилистическими коннотациями: *Но возвратиться всё ж я не хочу // К четыр(ес)топным ямбам, мере низкой* (5: 375). Желаемый эффект в значительной мере достигался несоответствием «памяти метра», который ассоциировался, в первую очередь, с Ариосто, Камозэнсом и Тассо, и его актуального применения (ср. Фомичев 1980б; 1984: 127; 1986: 203—204, 211, 213—216; Finke 1995: 48—49) — в поэме это осмыслено как противопоставление былого величия и убогой, презренной современности: *И табор свой с классических вершинок // Перенесли мы на толкучий рынок* («Домик в Коломне», VIII: 7–8; ср. Фаустов 2003: 16). Формулировкой идеи Пушкин был обязан «Поэтическому искусству» Буало, который почти в тех же словах определил суще-

³ Перевод: *Моя поэма — эпическая, и она будет // Поделена на двенадцать книг; в каждой книге будут описаны, // Наряду с любовью и войной, сильный шторм на море, // Список кораблей, и капитаны, и царствующие монархи, // Новые персонажи; будет три эпизода: // Панорамный вид преисподней на учениях, // В соответствии с традициями Вергилия и Гомера, — // И всё это чтобы не посрамить звания эпопеи.*

ство бурлеска: <...> *Le Parnasse parla le langage des halles* <...> = <...> *Парнас заговорил на языке рынка* <...> («L'Art poétique», I: 84)⁴.

Пародийное сопряжение высокого с низким предопределило своеобразие жанра, разнородность которого Байрон выразил посредством оксюморона *Epic Satire* 'эпическая сатира' («Don Juan», XIV, XCIX: 6). Этот «гермафродит» (*modo vir, modo femina*) органически вписан в традицию европейского бурлеска, одной из ярких примет которого было «выворачивание наизнанку» мифологических мотивов, начиная с таких неперенных атрибутов классического поэта, как Аполлон и музы, места их постоянного пребывания, источники вдохновения и т. п. Рекламируя достоинства поэмы, Байрон похвалялся: <...> *I've got new mythological machinery* <...> = <...> *У меня есть новое мифологическое оснащение* <...> («Don Juan», I, CCI: 7). Новым было фамильярное обращение к музе, малопоэтичное *и так далее* взамен канонического призывания богини, понукание ее и даже отдаваемые ей воинские команды: *Hail, Muse! et cetera* = *Привет, Муза! et cetera* («Don Juan», III, I: 1); *We'll do our best to make the best on't: — March! // March, my Muse! If you cannot fly, yet flutter; // And when you may not be sublime, be arch* <...> = *Мы как-нибудь обойдемся тем, что имеем: «Марш! // Марш, моя Муза! Если не умеешь летать, маши крыльями; // А когда не можешь быть возвышенной, будь игривой* <...>» («Don Juan», XV, XXVII: 1–3). Русский поэт с музой тоже особо не церемонится: *Усядься, муза: ручки в рукава, // Под лавку ножки! не вертись, резвушка!* («Домик в Коломне», IX: 1–2; ср. Гуменная 1991б: 81 сл.). Да и по-военному Пушкин командует, но не музой, а вдохновленными ею рифмами:

Ну, женские и мужские слоги!
Благословясь, попробуем: слушай!
Ровняйтесь, вытягивайте ноги
И по три в ряд в октаву заезжай!

«Домик в Коломне», IV: 1–4

Поэтическую мифологию Байрон сводит с небес на землю. В «Дон-Жуане» пьется «кастальский чай» (*Castalian tea*), поэтические «воры» (*plunderers*) мародерствуют на «развалинах Парнаса» (*Parnassian wrecks*), Пегас, участвуя в «скачках» (*race*), «растягивает связки крыла» (*sprains a wing*),

⁴ В ранней редакции «Домика» еще резче: *И табор свой писателей ватага // Перенесла с горы на дно оврага // И там копышутся себе в грязи // Густой, болотистой, прохладной, клейкой* <...> (5: 378). Слово *копышаться* в корпусе пушкинских текстов зафиксировано еще один раз — в бурлескной картине совокупления Девы Марии со Святым Духом: <...> *И вдруг летит в колени милой девы, // Над розою садится и дрожит, // Клюет ее, копышется, вертится* <...> («Гавриилиада», 497–499).

Муза «впадает в излишества» (*run into excess*), Феб «ссужает» (*lends*) поэта струной (IV, CVIII: 8, 6; I: 3–4; XV, LXIV: 3; VIII, CXXXVIII: 3; и др.). Ироикомиическая стилистика «Дон-Жуана» закономерно порождает контексты вроде: *⟨...⟩ at Apollo's pleading, // If that my Pegasus should not be foundered, // I think to canter gently through a hundred ⟨cantos⟩ = ⟨...⟩ по ходатайству Аполлона, // Если мой Пегас не охромеет, // Я рассчитываю легко пронеть сотню ⟨песней⟩* (XII, LV: 6–8); *Thou shalt not covet Mr. Sotheby's Muse, // His Pegasus, nor anything that 's his ⟨...⟩ = Не желай ни музыки м-ра Сомби, // Ни Пегаса его, ничего, что есть у него ⟨...⟩* (I, CCVI: 1–2)⁵.

Вслед за Байроном (и подражавшим ему Корнуоллом) автор «Домика в Коломне» использует тот же самый мифологический антураж, погружая его в быт и окружая сниженной, «прозаической» лексикой и фразеологией⁶. В пушкинских автографах фигурируют *парнасский муравей* и *парнасские костоправы*, музу стращают *оборванной телогрейкой* и грозятся ее *поставить в угол* (5: 377, 376, 379; ср. Semjonow 1965: 41–44). Но и в окончательной редакции повести весь этот ветхий поэтический инвентарь, неспособный конкурировать с грубой «прозой жизни», аккуратно собран в VIII строфе:

Скажу, рысак! Парнасской иноходец
Его не обогнал бы. Но Пегас

⁵ Это пародия на десятую заповедь, по поводу которой случалось острить и молодому Пушкину (1821): **Не пожела́й же́ны ѿскре́ннаго твоего́ ⟨...⟩ ни рабы́ни е́го, ни вола́ е́го, ни осла́ е́го ⟨...⟩ ни всего́, е́лика съ́тъ бли́жняго твоего́** (Исх 20: 17; Втор 5: 21). Муза у Байрона занимает положение жены или рабыни, а Пегас — вола или осла.

⁶ Прозаизация стиля дает себя знать уже в «Евгении Онегине»: *Тьфу! прозаические бредни, // Фламандской школы пестрый сор!* («Отрывки из Путешествия Онегина»); *И в поэтический бокал // Я много прозы подмешал* (6: 489; ср. Шапир 2004г: 535–536). Это укладывается в общий процесс постепенной переориентации Пушкина с поэзии на прозу: *⟨...⟩ И, Фебовы презрев угрозы, // Унижусь до смиренной прозы ⟨...⟩; Лета к суровой прозе клоняет, // Лета шалунью рифму гоняет ⟨...⟩* («Евгений Онегин», 3, XIII: 5–6; 6, XLIII: 5–6; ср. Брюсов 1909: 90; Гофман 1922: 71–73; Эйхенбаум 1922; Сидяков 1959; Semjonow 1965: 62–72; Лотман М. 1986) и др. Такую же эволюцию претерпело творчество Байрона (ср. Жирмунский 1924: 190–193; Викери 1963: 374, 390 и др.; Vickery 1967: 190; Баевский 1996: 6, 7): *⟨...⟩ I 've half a mind to tumble down to prose, // But verse is more in fashion — so here goes! = ⟨...⟩ Я не прочь скатиться к прозе, // Но стих больше в моде — так пусть будет стих!* («Верро», LI: 7–8); *If ever I should condescend to prose ⟨...⟩ = Если я когда-нибудь снизойду до прозы ⟨...⟩* («Don Juan», I, CCIV: 1; ср. Рак 1999). Отсутствующий у Байрона эпитет — *смирненная* (вариант: *презренная*) *проза* — В. Д. Рак (1999: 14) возводит к французским переводам А. Пишо и Э. де Саля: ср. *vil* 'презренный; ничтожный' в составе выражения *à la vile prose* (Byron 1820: 282, 161).

Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец
 Иссох. Порос крапивою Парнас;
 В отставке Феб живет, а хороводец
 Старушек муз уж не прельщает нас ⁷.

Один из травестийных образов — *парнасской иноходец*, — вероятно, напрямую восходит к «Дон-Жуану». В XI песни (LVII: 5) Байрон замечает, что у религиозных поэтов *Пегас идет псалмопевческой иноходью* (*Pegasus has a psalmodic amble*), а в XII песни (XXXIX: 7–8) благое намерение автора исправить «всех людей» и «на все времена» становится виною «тяжелой иноходи» уже его собственного Пегаса: *⟨...⟩ puts my Pegasus to these grave paces*. Само сравнение Беллерофонтова коня с обычным рысаком, скорее всего, тоже было навеяно Байроном, изобразившим нелегкий путь Дон-Жуана от Измаила до Петербурга: *And there in a kibitka he rolled on // (A cursed sort of carriage without springs, // Which on rough roads leaves scarcely a whole bone) ⟨...⟩ wishing that post-horses had the wings // Of Pegasus ⟨...⟩ = И так он катился в кибитке // (Этом проклятом экипаже без рессор, // Из-за которого на скверных дорогах не остается почти ни одной целой кости) ⟨...⟩ желая, чтобы у почтовых лошадей были крылья // Пегаса ⟨...⟩* («Don Juan», IX, XXX: 1–3, 6–7). В близких выражениях Пушкин описывает движение своего стиха (это описание переходит в сравнение Пегаса с рысаком):

Признаться вам, я в пятистопной строчке
 Люблю цезуру на второй стопе.
 Иначе стих то в яме, то на кочке,
 И хоть лежу теперь на канапе,

⁷ Здесь небольшая мифологическая путаница. Поскольку Пегас назван *парнасским иноходцем* и ниже сказано, что Парнас *порос крапивою*, есть основания полагать, что иссохший *колодец*, о котором сообщается тут же, — это Кастальский ключ, посвященный музам и орошающий склоны Парнаса. Но поэт говорит об источнике, который был вырыт Пегасом, — а это Иппокрена на Геликоне. Пушкин лишь усиливает катахрезу, намеченную эпиграммой П. Д. Экушара Лебрена «Le nouveau Parnasse» («Parnasse est vieux; ses neuf vieilles pucelles...»), которая, по справедливому наблюдению А. А. Ахматовой (Герштейн, Вацура 1972: 33), послужила главным источником VIII строфы «Домика в Коломне». В эпиграмме, призывающей к обновлению Парнаса, среди прочего говорится: *Leur vieux Permesse est la source d'ennui: // Un autre Pinde il nous faut aujourd'hui = Их ⟨муз⟩ старый Пермес — это источник скуки: // Сегодня нам нужен другой Пинд*. Парнас расположен в Фокиде, Пермес — на Геликоне (в Беотии), а Пинд лежит между Эпиром и Фессалией: все горные вершины отождествлены по их мифопоэтическому значению; несовместимость денотатов в расчет не принимается.

Всё кажется мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчусь я на телеге⁸.

«Домик в Коломне», VI: 3–8

В данном случае параллель между английским и русским поэтом мы бы точно квалифицировали как случайную, если бы не знали, что соответствующий пассаж «Дон-Жуана» Пушкин сделал предметом критического разбора еще в 1827 г.: «⟨...⟩ в Дон Жуане ⟨...⟩ приметны некоторые погрешности противу местности. Например ⟨...⟩ Дон Жуан отправляется в Петербург в *кибитке, беспокойной повозке без рессор, по дурной, каменистой дороге*. Измаил взят был зимою, в жестокой мороз ⟨...⟩ Зимняя кибитка не беспокойна, а зимняя дорога не камениста» (11: 55).

Байрон и Пушкин пародируют тематику эпической поэмы. В VIII песни «Дон-Жуана» (СХХХVIII: 2–5) автор отчитывается перед читателем: *You have now // Had sketches of Love — Tempest — Travel — War, — // All very accurate, you must allow, // And Epic* ⟨...⟩ = *Теперь ты получил // Зарисовки любви, бури, странствий, войны — // Всё очень правильно, ты должен это признать, // И эпично* ⟨...⟩ В самом деле, война организует эпический сюжет в «Илиаде», а странствия — в «Одиссее»; что же касается любви, то ею движется всё: и море, и Гомер...⁹ Но главное — конечно, героические завоевания и их последствия, которые // *Делают эпические произведения столь редкостными и ценными* [⟨...⟩ *conquest and its consequences, which // Make Epic poetry so rare and rich* («Don Juan», VIII, XC: 7–8)]. Именно военно-патриотическая тема разворачивается в октавах, с которых началась работа над тем, что несколько месяцев спустя стало «Домиком в Коломне» (само название, впрочем, появилось позднее):

Пока сердито требуют журналы,
Чтоб я воспел победы россиян
И написал скорее мадригалы
На бой или (?) на бегство персиян,
[А русские Камиллы, Аннибалы
Вперед идут]

(5: 371)

⁸ Ср.: ⟨...⟩ *Pegasus runs restive in his «Waggon»* ⟨...⟩ = ⟨...⟩ *Пегас норовисто бежит в своей «Телеге»* ⟨...⟩ («Don Juan», III, XCIX: 2). Байрон обыгрывает название поэмы Вордсворта «Возница» («Benjamin the Waggoner», опубли. 1819).

⁹ Любовь и война — две сюжетных пружины в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо.

Всё в точном соответствии с Байроном: *бой* — это победоносная война (*war*) с Турцией (1828—1829), а *бегство персиян* — это присоединение (*conquest*) Эриванского и Нахичеванского ханства в результате войны с Персией (1826—1828; ср. Фомичев 1980б: 77—79; 1986: 209—211). Но вместо войн в Закавказье и на Дунае Пушкин стал набрасывать картину литературной войны, в которую оказался втянутым сам: *Ведь нынче время споров, брани бурной, // Друг на друга словесники идут <...>; <...> Мне рифмы нужны; всё готов сбережь я <...> Все годны в строй. У нас ведь не парад. // У нас война* (5: 379, 374; Фомичев 1984: 126—127; Гаспаров, Смирин 1986: 261). Ср. в «Дон-Жуане»: *<...> I once had great alacrity in wielding // My pen, and liked poetic war to wage <...> = Некогда я с большим рвением брался // За перо и любил вести поэтическую войну <...>* (IV, ХСVIII: 5–6)¹⁰.

Вступая в схватку, Пушкин «скликает рать» («Домик в Коломне», XXXIX: 4)¹¹. Поэт, ставший «по-родственному» «русским Аннибалом», выводит на бой стрóфы поэмы, из коих каждая стóбит полка: *Ш—<ирванской> полк могу сравнить с октавой* (5: 374; ср. Давыдов 1832: XVII—XX; Саянов 1933: 24; Виноградов 1941б: 409—410; и др.). Себя же автор готов уподобить великому полководцу:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе герою,
А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

«Домик в Коломне», v: 1–8

Первым, однако, стал рядом с Наполеоном не Пушкин, а Байрон: *Even I <...> Was reckoned, a considerable time, // The grand Napoleon of the realms of*

¹⁰ Автору «Домика в Коломне» поэтическая война воображалась бесславной, войной без завоеваний: *Могучие нам чужды образцы, // Мы новых стран себе не покорили <...>* (5: 374).

¹¹ В сходном металитературном контексте Байрон цитирует выражение Вальтера Скотта из «Последней песни менестреля»: *Having wound up with this sublime comparison, // Methinks we may proceed upon our narrative, // And, as my friend Scott says, «I sound my warison» <...> = Кончив этим возвышенным сравнением, // Я полагаю, мы можем продвинуться дальше в нашем повествовании, // И, как говорит мой друг Скотт, «созываю войско» (или «трублю сигнал к атаке») <...>* («Don Juan», XV, LIX: 1–3).

rhyme = Даже я ⟨...⟩ На протяжении долгого времени считался // Великим Наполеоном в области рифм («Don Juan», XI, LV: 5, 7–8)¹².

Метафора стихотворца-Наполеона и его армии в большой степени жиждётся на игре слов. Помимо двузначности греческого *στῖχος* ('ряд воинов' и 'стихотворная строка'), я имею в виду еще многозначность латинского *elementa* 'стихии; буквы; алфавит; начатки'. Большинство этих значений сохранилось в английском латинизме *elements*, который послужил основой для каламбура в «Беппо» (LXI: 1–4):

Crushed was Napoleon by the northern Thor,
Who knocked his army down with icy hammer,
Stopped by the *Elements*, like — a Whaler — or
A blundering novice in his new French grammar ⟨...⟩¹³

Каламбур, как это следует из дневника Байрона, ему не принадлежит: «Когда Браммел (Brummell)¹⁴ принужден был ⟨...⟩ удалиться во Францию, он совсем не знал по-французски и приобрел грамматику, чтобы по ней учиться; нашего друга Скроупа Дейвиса спросили, каковы успехи Браммела во французском, на что он ответил, „что Б(раммел) был остановлен, как Бонапарт в России ⟨...⟩“», — «⟨...⟩ by the *Elements*» (Byron 1904: 422—423), то есть 'стихиями' или 'азами'. При этом под *азами* (*Elements*) Байрон и Дейвис могли подразумевать не только начальные сведения о грамматике, но и алфавит, точнее правила чтения. Во всяком случае, так понял Пушкин; иначе трудно объяснить, почему в стихах, толкующих о пригодности любой рифмы:

Мне рифмы нужны; все готов сберечь я,
Хоть весь словарь; что слог, то и солдат ⟨...⟩, —

¹² Дополнительным стимулом к адаптации байроновского тропа могла стать колкость Н. И. Надеждина: «Послѣ неудачнаго боя при *Полтавѣ*, *А. С. Пушкинѣ*, отстрѣливаясь каррикатурами и эпиграммами, отретировался мужественно съ поля литературнаго и принялся — за грифель лѣтописца! Видимъ *Наполеона* — на *островѣ С. Елены* предприимлющаго писать Историю, распроставшись съ возможностью дѣйствовать для Истории!..» (Надеждин 1830а: 164; ср. 1830б: 199—200; Фомичев 2000: 66—67). Более ранний отклик Надеждина на «Полтаву» дал Пушкину один из первых толчков к написанию комических октав (Надеждин 1829; Фомичев 1980б: 74—75; 1986: 203; 2000: 41).

¹³ Перевод: *Наполеон был сокрушен северным Тором, // Разбившим его армию ледяным молотом; // Он был остановлен стихиями, как китобой, или азами, // Как новичок, путающийся во французской грамматике ⟨...⟩*

¹⁴ Джордж Браммел (Бруммель, Брёммель), знаменитый лондонский денди.

наряду с вариантом *что рифма, то солдат* существовал и такой: *что буква, то солдат* (5: 373, 374)¹⁵. Влияние «Беппо» тем более вероятно, что первые полтора пушкинских стиха взяты оттуда же, из ЛП строфы, где Байрон именует себя «разбитым денди, последнее время странствующим» (*A broken Dandy lately on my travels*): *<...> I <...> take for rhyme, to hook my rambling verse on, // The first that Walker's Lexicon unravels <...> = <...> я <...> беру для рифмы, чтобы зацепить на крючок мой бессвязный стих, // Первое, что выуживается из Уокеровского словаря <...>* (ср. Брюсов 1909: 88; Semjonow 1965: 120).

В пушкинском «Домике» комически перелицована и «олитературена» не только военная, но и другие эпические темы. Речь уже шла о том, что в поэме движение стиха представлено как путешествие:

Что за беда? не всё ж гулять пешком
По невскому граниту иль на бале
Лощить паркет или скакать верхом
В степи киргизской. Поплетусь-ка даде,
Со станции на станцию шажком¹⁶,
Как говорят о том оригинале,
Который, не кормя, на рысаке
Приехал из Москвы к Неве-реке.

«Домик в Коломне», VII: 1–8

Это похоже на забавную полемику с «Дон-Жуаном»: *<...> And never straining hard to versify, // I rattle on exactly as I'd talk // With any body in a ride or walk = <...> всегда слагая стихи без особого напряжения, // Я трещу без умолку в точности так, словно болтаю // С кем-либо, прогуливаясь верхом или пешком* (XV, XIX: 6–8). Но у Байрона есть и более прихотливый образ: *<...> All which I use to make my rhymes run glibber // Than could roast beef in our rough John Bull way <...> = <...> Всё, что я использовал для своих рифм, бежит бойчее, // Чем мог бы ростбиф, приготовленный нашим диким английским способом <...>* («Don Juan», XV, LXXI: 3–4; ср. Фомичев, Курганов 1983: 124—127; а также Булгарин 1830, № 39: 3; Фомичев 1980а: 57; 1986: 210)¹⁷.

¹⁵ Здесь и далее все выделения полужирным шрифтом принадлежат мне.

¹⁶ Вариант: *С октавы на октаву, всё шажком* (5: 378).

¹⁷ Эротическая тема тоже получает металитературное преломление. Так, Байрон не советует флиртовать с музой Мура или домогаться музыки м-ра Сотби («Don Juan», I, CCV: 1 – CCVI: 1; ср. XIV, xcvi: 4–8). Аналогичные намеки можно уловить у Пушкина: *Ведь рифмы запросто со мной живут; // Две придут сами, третью приведут* («Домик в Коломне», I: 7–8), — подобно тому как Параша «приводит» в дом переодетую Маврушку (см. также Шапир 1996а: 370 сл.).

Наряду с пародированием высоких эпических образцов важную роль играет автопародия. Байрон идет на нее открыто: *⟨...⟩ And the sad truth which hovers o'er my desk // Turns what was once romantic to burlesque = ⟨...⟩ И грустная правда, парящая над моим столом, // Превращает то, что было некогда романтическим, в бурлеск* («Don Juan», IV, III: 7–8). Но и «Домик в Коломне» по отношению к более ранним вещам Пушкина находится в том же положении, в каком «Дон-Жуан» и «Беппо» стоят по отношению к «Чайльд-Гарольду» и восточным поэмам Байрона (ср. Жирмунский 1924: 190—191; Вольперт 1990: 25; Гаспаров, Смирин 1986). Исследователи «Домика» нашли в нем целый ряд перифраз из «Руслана и Людмилы», «Онегина», «Графа Нулина» и «Полтавы» (Гофман 1922: 73—74; Шкловский 1923: 218—219; Semjonow 1965: 38—40 и др.; Гаспаров, Смирин 1986: 261; Перцов 1994: 285; 1996: 187), но многое остается незамеченным¹⁸. Чаще всего пародийные са-

¹⁸ К автопародиям примыкают множественные переключки «Домика в Коломне» с повестью Тита Космокротова «Уединенный домик на Васильевском», сюжет которого, отдельные мотивы, образы и отчасти их словесное оформление принадлежат Пушкину (Дельвиг 1912: 158; Лернер 1913). Сравнивая две петербургских повести, Н. О. Лернер (1913: 187) и В. Ф. Ходасевич (1915а: 34, 38—40) упустили из виду ряд немаловажных деталей, например: «⟨...⟩ после обеда мать вяжет чулок, а молодая Вера ⟨...⟩ занимается с нею гаданием в карты» (Пушкин 1958: 508); ср.: *⟨...⟩ днем она чулок вязала, // А вечером ⟨...⟩ Раскладывала карты и гадала* («Домик в Коломне», XVII: 1–3). Поворотный пункт в сюжете «Домика в Коломне» — смерть старушки-кухарки; поворотный пункт в сюжете «Уединенного домика» — смерть старушки-хозяйки, а «престарелая служанка, бывшая в должности горничной и вместе кухарки» (Пушкин 1958: 508), наоборот, остается жива. Противопоставление Параша и Графини, сбивающее с толку читателей «Домика в Коломне», проясняется генетически благодаря «Уединенному домику на Васильевском»: в нем обитательница предместья бедная девушка Вера оказывается соперницей знатной и богатой красавицы, графини И... Но главное, становится понятным происхождение «инфернальных» образов «Домика в Коломне», таких, как «змеиная» радость от пожара, охватившего трехэтажный дом, что вырос на месте ветхой лачужки, или нечто «змеиное» в облике «нежной голубицы» Параша: *⟨...⟩ Глаза и брови — темные как ночь ⟨...⟩ Коса змией на гребне роговом, // Из-за ушей змиею кудри русы* («Домик в Коломне», XIII: 5; XXV: 1–2; ср. Перцов 1994: 291—292 примеч. 6; Фаустов 2003: 51—52, 79—82). В повести Тита Космокротова адское пламя пожара поглотило хижину Веры, а в черных очах графини И... проглядывала ее связь с нечистым: «⟨...⟩ черные ⟨...⟩ очи красавицы ⟨...⟩ сопровождали его и во время сна; но сны ⟨...⟩ всегда кончались чем-то странным. То прогуливался он по зеленой траве; перед ним возвышались два цветка ⟨...⟩ но лишь только касался он стебля ⟨...⟩ вдруг взвивалась черная, черная змея и обливала цветки ядом. То смотрел он в зеркало ⟨...⟩ озера, на дне которого ⟨...⟩ играли две золотые рыбки; но едва опускал он к ним руку, земноводное чудовище, страшая, пробуждало его. То ⟨...⟩ на высоте сияли неразлучно две яркие звездочки; но не успевал он налюбоваться ими, как зарождалось черное пятно на темном западе и, растянувшись в длинного облачного змея, пожирало звездочки» (Пушкин 1958: 524—525).

моповторы связаны с «Евгением Онегиным». О наиболее ярком из них я писал в недавней работе (Шапир 2003а: 68 примеч. 36), где были установлены буквальные совпадения в кульминационных сценах бегства Татьяны от главного героя романа и бегства Маврушки от разоблачившей ее вдовы:

Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,
Кухарка брилась. Что съ моей вдовой?
«Ах, ах!» и шлепнулась. Ее увидя,
Та, второпях, с намыленной щекой
Через старуху (вдовью честь обидя),
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать, закрыв себе лицо.

«Домик в Коломне», XXXVI: 1–7

В этой «октаве» семь строк вместо восьми, из-за чего нарушена схема чередования окончаний и последнее двустипное вместо женского оказывается мужским, как пол кухарки. Сюжетно мотивированный «прыжок через строку» (Измайлов 1971: 108—109; Харлап 1980: 228; Виленчик 1987; Бельская 1988) пародирует «прыжок» через строфу в III главе «Онегина»: ⟨...⟩ *Татьяна прыг в другие сени* ⟨...⟩ *И задыхаясь, на скамью // Упала...* (XXXVIII: 6 – XXXIX: 1). Ср. дословные повторы:

⟨...⟩ и на двор
Евгений! «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад;
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом **обежала** ⟨...⟩

«Евгений Онегин», 3, XXXVIII: 5–9

В той же главе «Онегина» идиллическая картина (3, XX: 5–14): молодая девушка и объятая дремотой старушка в комнате с открытым окном, через которое льется лунный свет, — спародирована в XVIII и XIX строфах «Домика в Коломне»: *Бывало, мать давным-давно храпела, // А дочка — на луну еще смотрела // И слушала мяуканье котов* ⟨...⟩ (XVIII: 7 – XIX: 1). Ср.: *И сердцем далеко носилась // Татьяна, смотря на луну...* («Евгений Онегин», 3, XXI: 1–2).

Кроме того, Татьяна, представшая перед Онегиным «равнодушной княгиней» и «неприступною богиней», несколько снижена в образе гордой Графини, с ее «красой надменной и суровой»: *Она казалась хладный идеал // Тщеславия* («Домик в Коломне», XXIII: 1–2). Ср.: *Она казалась верный снимок // Du comme il faut...* («Евгений Онегин», 8, XIV: 12–13; ср. Бельская 1985: 66—

67)¹⁹. В стихах: *⟨...⟩ Но сквозь надменность эту я читал // Иную повесть: долгие печали ⟨...⟩* («Домик в Коломне», XXIII: 3–4) — контаминированы сразу два онегинских фрагмента: *Он ⟨...⟩ Читал ⟨...⟩ Другие строки* (8, XXXVI: 5–7); *О, кто б немых ее страданий // В сей быстрый миг не прочитал!* (8, XLI: 1–2). В отвергнутом варианте стиха: *Любовь и слезы — их-то я искал* (5: 384) — слышатся отзвуки того места в романе, где Онегин безуспешно ищет *пятна слез* на лице Татьяны (8, XXXIII: 13)²⁰.

Самое удивительное, что образы из VIII главы отражались в кривом зеркале «Домика», едва только успев оформиться: последняя глава «Онегина» закончена и переписана 25 сентября 1830 г., а уже 9 октября Пушкин подсчитывал общее количество стихов в первой полной редакции своей стихотворной повести, состоявшей тогда из 57 октав. Но и более ранние произведения, как сказано выше, не избежали участи «Онегина». Особенно показательно пародийное снижение сюжета и стиля «Цыган», которых, кажется, еще никто не пытался сличать с коломенской повестью. От цивилизации, от богатства и роскоши Алеко уходит к цыганам, перенимая их язык, обычаи и промысел. Метаморфоза, произошедшая с героем «Домика», еще разительней: из блистательного конногвардейца он становится кухаркой в мещанской (?) лачужке, переменяя не только сословие и род занятий, но даже пол — с мужского на женский. Алеко в табор приводит Земфира: *«Отец мой, — дева говорит, — // Веду я гостя ⟨...⟩»* («Цыганы», 42–43). Маврушку в светелку к маменьке тоже приводит дочь: *⟨...⟩ Параша тихо к ней вошла, // Сказав: — «Вот я кухарку привела»* («Домик в Коломне», XXIX: 7–8). И там и там инициатива исходит не от героя, а от героини: *⟨...⟩ за нею следом // По степи юноша спешит ⟨...⟩* («Цыганы», 39–40); *За нею следом, робко выступая ⟨...⟩* («Домик в Коломне», XXXI: 3). Поначалу родители с радостью принимают пришельца и дают ему свои наставления: *Будь наш — привыкни к нашей доле ⟨...⟩* («Цыганы», 56); *⟨...⟩ Живи у нас ⟨...⟩* и т. д. («Домик в Коломне», XXXI: 3). Однако в конце концов новый мир изгоняет героя, распознав в нем чужака: в «Цыганах» это делает старик отец, а в «Домике» — старушка мать. Алеко застают на месте преступления с ножом в руках и называют *убийцей* («Цыганы», 514), а Маврушку — с бритвой и называют *разбойником* («Домик в Коломне», XXXVII: 7). Симметричное построение сюжетов и персонажей дополняется текстуальным тождеством. Алеко говорит Земфире: *А девы... Как ты лучше их // И без наря-*

¹⁹ Слово *идеал* тоже есть в характеристике Татьяны, но насколько теплее и привлекательнее ее образ: *А та, с которой образован // Татьяна милый Идеал...* («Евгений Онегин», 8, LI: 6–7; ср. 4, XIII: 10; 8, XLIX: 6; L: 2)!

²⁰ Н. О. Лернер (1916; 1917; 1929б: 86–93) предположил, что общее между Графиней и Татьяной — следствие единого прототипа (ср. Semjonow 1965: 83).

дов дорогих, // Без жемчугов и ожерелий! («Цыганы», 170–172). Так же смотрят на Парашу черноусые гвардейцы: *И девушка прельщать умела их // Без помощи рядов дорогих* («Домик в Коломне», XXV: 7–8); *И девица без блонд и жемчугов // Прельщала взоры ловких сорванцов* (5: 384)²¹.

Отдельно остановлюсь на перепевах «Руслана и Людмилы». Пока был зафиксирован лишь один факт (Semjonow 1965: 38—39):

На критиков я еду, не свищу,
Как древний богатырь — а как наеду....
Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду.

(5: 380)

Но эта парафраза «Руслана»: *Я еду, еду, не свищу, // А как наеду, не спуцу!* (III: 281–282) — не единственный след, оставленный в «Домике» первой поэмой, написанной, как и все другие объекты пушкинских автопародий, 4-стопным ямбом, который ныне оставлялся *мальчикам в забаву*. Автор рисует разговаривающую журнальную кампанию теми же красками, какими прежде — битвы былинных витязей:

⟨...⟩ Друг на друга словесники идут,
Друг друга жмут, друг друга [колнот] губят
И хором про свои победы трубят.

(5: 379)

А вот как бился Руслан с печенегами:

⟨...⟩ Чудесный воин на коне
Грозой несется, колет, рубит,
В ревуший рог, летая, трубит...

«Руслан и Людмила», VI: 292–294²²

Того же происхождения древнерусская военная терминология: *Как весело дружину рифм вести* ⟨...⟩; ⟨...⟩ *Скорей вести свою дружину рысью* (5: 378, 375), — а также *вербуя рать, скликали рать и время* ⟨...⟩ *брани бурной* [«Домик в Коломне», III: 5; XXXIX: 4 (5: 379)]. Слово *дружина* в «Руслане и Людмиле» появляется семь раз (I: 354, 368; IV: 144; VI: 242, 246, 258, 308), слово

²¹ Вместо «жемчугов и ожерелий» у Параша *На тонкой шее восковые бусы* («Домик в Коломне», XXV: 4).

²² Сравнение схватки на поле брани и на Парнасе тоже берет начало в «Руслане и Людмиле»: *Соперники другого рода, // Вы, рыцари парнасских гор, // Старайтесь не смешить народа // Нескромным шумом ваших ссор; // Бранитесь — только осторожно* (II: 9–13).

брань — четыре (II: 1; III: 206; V: 110; V: 367), а слово *рать* — один (VI: 251). Эти пересечения между «Домиком» и «Русланом» симптоматичны не только по причине стилистического и тематического родства пушкинской поэмы-сказки с октавами Ариосто, но и с учетом того места, какое она занимает в эволюции пушкинского бурлеска: от «Монаха» через «Тень Баркова» к «Руслану» и далее — к «Онегину» и «Домику в Коломне» (ср. Гроссман 1955: 144—158; Крејџі 1963; 1964: 225—249; Викери 1963: 390, 392—396; Vickery 1967: 182; Гаспаров, Смирин 1986; Шапир 1999б; 2000а: 241—251; 2002а: 440—442, 449 примеч. 74, 450 примеч. 76; 2003а: 67—68; Альтшуллер 2003: 201—214; Пильщиков, Шапир 2005а; 2005б; и др.).

2. Ариосто был среди тех, чьим наследником числил себя Байрон. «Северный Ариосто» [*the Ariosto of the North* («Childe Harold's Pilgrimage», IV, XL: 8)] изложил свой взгляд на историю ирои-комической октавы в предисловии к переводу I песни «Il Morgante Maggiore» Пульчи: «Огромными недостатками Боярдо были слишком серьезная трактовка рыцарской темы и неотделанность стиля. Ариосто (...) благодаря разумной примеси веселости Пульчи избежал первого из этих дефектов, а Берни (...) исправил второй. Пульчи, коего можно считать предтечей и образцом для Берни, а отчасти и для Ариосто, стоит между тем ниже обоих своих подражателей. В меньшей степени он является родоначальником нового поэтического стиля, очень поздно сложившегося в Англии. Я сошлюсь в этом на остроумного (*ingenious*) Уислкрафта» (Byron 1901, IV: 283; ср. «Don Juan», IV, VI: 3; Шапир 1999б: 34; 2000а: 247, 249—250 примеч. 12)²³. Но при всем обилии ирои-комических прецедентов не кто иной, как Байрон положил «начало целому направлению в разработке жанра поэмы» (Фридлендер 1974: 116; ср. Вольперт 1990: 25). От своих предшественников «Беппо» и «Дон-Жуан» принципиально отличаются организацией сюжета и композиции, тоном повествования и его приемами, тематикой и стилистикой, но главное — необычным сочетанием всех этих особенностей, апроприированных «Домиком в Коломне».

²³ Байрон имеет в виду написанную октавами бурлескную поэму Джона Хукхема Фрира (Frege) «Проспект и образчик задуманного национального произведения, сочиняемого шорниками Уильямом и Робертом Уислкрафтами из Стоумаркета, что в Саффолке, которое должно включить все самые интересные подробности касательно короля Артура и его Круглого стола» («Prospectus and Specimen of an intended National Work, by William and Robert Whistlecraft, of Stowmarket in Suffolk, Harness and Collar Makers, intended to comprise the most interesting Particulars relating to King Arthur and his Round Table», опубл. 1817). Пятью годами раньше (1812) вышла в свет первая англоязычная ирои-комическая поэма в октавах — «Энстерская ярмарка» («Anster Fair») шотландского поэта Вильяма Теннента (Tennant).

Первая из них — «ничтожество сюжета» (Гаспаров, Смирин 1986: 256—257, 259). Не содержания, как утверждали многие, а именно сюжета, точнее фабулы, вырождающейся в «пустой анекдот», который можно пересказать одним или двумя предложениями, допустим: «⟨...⟩ вновь нанятая кухарка въ мѣщанской семьѣ оказалась переодѣтымъ мужчиной» (Гершензон 1919: 138; Гроссман 1923: 59, 70; Томашевский, Тынянов 1929: стб. 179; Худошина 1979: 42; и др.). В «Беппо» рассказана «анекдотическая новелла, в „Дон-Жуане“ — целый ряд самостоятельных новелл, нанизанных на личность героя и объединенных мотивом „путешествия“» (Жирмунский 1924: 191), то есть, по сути, не объединенных ничем, ибо главная черта героя — пассивность, «страдательность» в отношениях с женщинами, а главное направление пути — куда глаза глядят или куда Бог пошлет²⁴. «Низменный и ничтожный» предмет (Брюсов 1909: 90) избирался во многих ирои-комических поэмах, но рассказ о нем как-то сообразовывался с требованиями эпического повествования. У Байрона же и его последователей фабула пребывает в небрежении, занимая в объеме целого весьма скромное место: так, в стихотворной повести Пушкина из сорока строф только двадцать одна посвящена неспешному изложению событий (IX, XIII–XIV, XVI–XIX, XXV–XXXVIII), еще четыре причастны к нему косвенно (XX–XXII, XXIV), а остальной текст вовсе не обременен сюжетом.

Это распространяется и на все октавы, исключенные из окончательной редакции (общим числом 17). Они предназначались для непропорционально растянутого вступления, которое в конце концов «втиснулось» в восемь строф, но первоначально было вдвое длиннее. Автор «Беппо» тоже приступает к делу только в XXI октаве: *⟨...⟩ But to my story. — 'Twas some years ago, // It may be thirty, forty, more or less ⟨...⟩ = ⟨...⟩ Но перейдем ⟨наконец⟩ к моему рассказу. Это было сколько-то лет назад, // Может быть, тридцать, сорок, больше или меньше ⟨...⟩ Ср.: Однако ж нам пора. Ведь я рассказ // Готовил — а шучу довольно крупно ⟨...⟩ (5: 381); Теперь начнем. — Жила-была вдова, // Тому лет восемь ⟨...⟩ («Домик в Коломне», IX: 1–2). Еще ближе это запоздалое теперь начнем к XII песни «Дон-Жуана»:*

But now I will begin my poem. 'Tis
Perhaps a little strange, if not quite new,

²⁴ Байрон пишет, что *Жуан никогда не бросал их ⟨возлюбленных⟩, если они сохраняли очарование, // Пока не подчинялся судьбе, или волне, или ветру, // Или близким родственникам, что почти то же самое [⟨...⟩ Juan never left them ⟨lovers⟩ — while they had charms, // Unless compelled by Fate, or wave, or wind, // Or near relations — who are much the same («Don Juan», VIII, LIII: 8 – LIV: 2)].*

That from the first of Cantos up to this
I've not begun what we have to go through.

«Don Juan», XII, LIV: 1–4²⁵

Основную интригу в бурлескных октавах à la Вургон составляет эротическое приключение, как в «Беппо» и в «Домике», или несколько приключений, как в «Дон-Жуане». Ближайшим источником пушкинского сюжета и многих словесных оборотов была, бесспорно, похабная народная сказка «Батрак-Марфутка» (см. Шапир 2002д; ср. Томашевский 1937: 252—253; Державин 1941: 171—172). Но интерес к ней мог быть подогрет Байроном, соединившим эпическую октаву с мотивами внебрачной любовной связи, маскарада, переодевания (*травестия* в собственном смысле) и даже временной смены пола (Semjonow 1965: 89; Гаспаров, Смирин 1986: 260). Пародируя пародию, Пушкин соотносил гвардейца, вырядившегося кухаркой, с Дон-Жуаном, облаченным в одеяние султанской наложницы: *За нею вслед с неловкостью шагая // Коротенькой юбочкой обвертяться <...>* (5: 385); *<...> Высокая, собою недурная, // Шла деvушка <...>* («Домик в Коломне», XXX: 3–4). Ср.: *<...> But tugging on his petticoat, he tripped <...> = <...> Но, натянув юбку, он оступился <...>; <...> He looked in almost all respects a maid <...> = <...> Он почти во всех отношениях выглядел деvушкой <...>* («Don Juan», V, LXXVII: 5; LXXX: 3). Оба героя в новой роли ощущают неловкость: Маврушка никак не может справиться с иголкой («Домик в Коломне», XXXII: 5), а Дон-Жуан — с булавками («Don Juan», VI, LXI: 7)²⁶.

К теме «чередования полов», смутно предсказанной во вступлении и в снятом эпиграфе (Фомичев 1980б: 76—77; 1984: 129; 1986: 213; Виленчик 1987: 364), Пушкин возвращается в финале поэмы, отразившем ее генетическую двойственность (фольклорные и литературные корни):

Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому

²⁵ Перевод: *Но теперь я начну свою поэму. Это, // Может быть, немного странно, если не совсем внове, // Что с первой песни и до сих пор // Я еще не приступал к тому, через что нам предстоит пройти.* Формульное нам пора (5: 381) тоже находит соответствие у Байрона: *'T is time we should proceed with our good poem <...> = Нам пора продолжать нашу славную поэму <...>* («Don Juan», IX, XXII: 1).

²⁶ В свою травестию Байрон, как это вообще ему свойственно, ухитрился ввести автобиографическую ноту: *<...> Oh ye! whose fate it is, as once 't was mine, // In early youth, to turn a lady's maid <...> = <...> О да! и эта судьба когда-то была моей, // В ранней юности, когда превращаешься в горничную благородной дамы <...>* («Don Juan», VI, LXII: 3–4).

Рядиться в юбку странно и напрасно:
 Когда-нибудь придется же ему
 Брить бороду себе, что несогласно
 С природой дамской... Больше ничего
 Не выжмешь из рассказа моего.

«Домик в Коломне», XL: 1–8

Первая часть этого наставления (<...> *Кухарку даром нанимать опасно* <...>) опосредованно связана с народной сказкой, записанной (РП: 409—410) и поэтически обработанной Пушкиным: <...> *Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной* («Сказка о попе и о работнике его Балде»). Прочее — от Байрона, который говорит, что для мужчин необходимость бриться — такая же расплата за грехи, как для женщин — рожать детей: <...> *shaving* <...> *A daily plague, which in the aggregate // May average on the whole with parturition = <...> бритье* <...> *Ежедневное наказание, которое в совокупности // Как целое может быть приравнено к родам* («Don Juan», XIV, XXIII: 8 – XXIV: 2). А строфой ниже поэт воспекает юбку (*petticoat*) как символ женской природы («Don Juan», XIV, XXVI: 1–8).

Ирои-комика байроновского типа выработала целый набор характерных нарративных приемов. Прежде всего это «вводные замѣчания» и пространные «неожиданные отступления» (Брюсов 1909: 88), тема которых, на первый взгляд, никак не вяжется с событийной канвой: *Язык мой враг мой: все ему доступно, // Он обо всем болтать себе привык!... (5: 381)*. Исключенные из вступления, сетования автора на свою болтливость присутствуют в основной части поэмы: *Тогда блажен, кто крепко словом правит // И держит мысль на привязи свою <...> Но кто болтлив, того молва прославит // Вмиг извергом...* («Домик в Коломне», XII: 1–4). Точно так же себя рекомендует Байрон: *«Ye gods, I grow a talker!» Let us prate = «О боги, я становлюсь болтуном!» Будем болтать* («Don Juan», XII, LXIV: 1; ср. Эткинд 1973: 200). Обоим поэтам в высшей степени свойственна разговорная интонация и непосредственные обращения к читателю, как в «Дон-Жуане»: *reader!* ‘читатель!’ (I, CCXXII: 8; VIII, CXXXVIII: 1; X, XLIX: 2; XII, LXXXVII: 6; LXXXVIII: 2; XIII, LXXIV: 1; XV, LXXII: 8); *oh, reader!* ‘о читатель!’ (XIII, LXXIII: 1); *kind reader!* ‘любезный читатель!’ (VI, LVI: 3; VIII, XXIX: 6; IX, XXXIII: 1); *grim reader!* ‘непреклонный читатель!’ (XV, XCV: 1); *chaste reader* ‘целомудренный читатель’ (III, XII: 3); *still chaster reader* ‘еще более целомудренный читатель (по сравнению с *chaste Muse = целомудренной Музой*)’ (I, CXX: 1–2); *gentle reader!* ‘благосклонный читатель!’ (X, LXXIII: 5; XIII, XCVI: 3; XIV, VII: 2); *too gentle reader!* ‘слишком благосклонный читатель!’ (VIII, I: 3); *gentle reader! and still gentler purchaser!* ‘благосклонный читатель! и еще более благосклонный покупа-

тель!» (I, ССХХI: 1–2) и др. В короткой поэме Пушкина нет такого разнообразия обращений, но и здесь повествование строится как непринужденная беседа с читателем (Перцов 1994: 278 сл.). Автор тоже вступает с ним в прямой контакт, спрашивает его, дает советы и указания: *Блаженнее стократ ее была, // Читатель, новая знакомка ваша* (...) («Домик в Коломне», ХХIV: 6–7); *Читатель, можешь там глядеть на всех, // Но издали и смейся то над теми // То над другими* (...) *Но сам в толпу не суйся... или смех // Плохой уж выдет* (...) (5: 379)²⁷.

Крайняя редуцированность сюжета у Байрона и Пушкина усугубляется показной недосказанностью и ретардациями: (...) *But whether Julia to the task was equal // Is that which must be mentioned in the sequel = Но соответствовала ли Юлия этой задаче? // Об этом будет упомянуто в дальнейшем* («Дон Жуан», I, LXXXII: 7–8); *Меж ими кто ее был сердцу ближе, // Или равно для всех она была // Душою холодна? увидим ниже* («Домик в Коломне», ХХVI: 1–3). Поэт, которому, иной раз кажется, нечего сообщить «по существу», еще и признается в неосведомленности, например: *What answer Beppo made to these demands // Is more than I know = Как ответил Беппо на эти требования, // Того я знать не знаю* («Верро», ХСIV: 1–2); *Парашиа покраснелась или нет, // Сказать вам не умею* (...) *Кто заступил Маврушу? признаюсь, // Не ведаю и кончить тороплюсь* («Домик в Коломне», ХХХVIII: 1–2, 7–8). На фоне многословных à-propos вызывает недоумение пушкинское желание поскорее разделаться со своей поэмой. Ср. в «Беппо» (ХСIX: 5–8):

My pen is at the bottom of a page,
Which being finished, here the story ends:
'Tis to be wished it had been sooner done,
But stories somehow lengthen when begun²⁸.

Свои произведения Байрон и Пушкин выставляют как шуточные. Называя «Дон-Жуана» веселой (*gay*) повестью, написанной для развлечения (*amusement*) публики («Don Juan», I, ССVII: 6; ССIX: 3), поэт уверяет, что не имел никаких иных литературных намерений: (...) *I have nothing planned, // Unless it were to be a moment merry — // A novel word in my vocabulary = (...) Я не планировал ничего, // Кроме как стать на миг веселым // (Новое слово в моем словаре)* (IV, V: 6–8). В VII песни Байрон оправдывается: (...) *I hope it is*

²⁷ В рукописи Пушкин дважды обращается к читателям *друзья, друзья мои* (5: 380, 379 примеч. 8). В окончательный текст эти обращения не попали: в 1830-х годах поэт уже не ощущает читателя другом.

²⁸ Перевод: *Мое перо уже внизу страницы, // Которая заканчивается, и тут конец рассказу; // Хотелось бы, чтобы это случилось пораньше, // Но рассказы, раз начавшись, тянутся так или иначе.*

*no crime // To laugh at all things <...> = <...> я надеюсь, не грех // Смеяться надо всем <...> (II: 6–7), — а начиная с XIII песни дает тщетные обещания впредь быть серьезнее (XIII, I: 1–2; XIV, XCIX: 5–6). Пушкин тоже определяет «Домик в Коломне» как «шуточную поэму» (5: 377). Он декларирует веселость (*Как весело стихи свои вести <...>*) и вводит тему шуток в финал («*Как, разве все тут? шутите!*» — «*Ей-богу*»), а в отброшенной строфе призывает читателя смеяться надо всеми (5: 379). Но смех у него, как и у Байрона, прикрывает совсем другие эмоции: <...> *the older that one grows // Inclines us more to laugh than scold, though Laughter // Leaves us so doubly serious shortly after = <...> возраст // Склоняет нас скорее смеяться, чем брюзжать, хотя хохот // Уже вскоре делает нас серьезными вдвойне* («Верро», LXXIX: 6–8). Не слышать горечь этого смеха можно, только если смотреть на жизнь со стороны и не принимать ее близко к сердцу — иначе *смех // Плохой уж выдет: шутками одними // Тебя как шапками и враг и друг // Соединясь все закидают вдруг* (5: 379—380).*

Специфика пушкинского бурлеска — в совмещении не только стилистически, но и эмоционально несовместимого. У М. О. Гершензона эта шуточная повесть оставила ощущение «щемящей боли» (1919: 151). Грусть, печаль, уныние, озлобленность — вот авторские эмоции, которые в «Домике» поименованы вслух; у смеющегося Байрона спектр отрицательных переживаний никак не уже. Но внешние признаки комики должны быть соблюдены, поэтому унынию объявляется война, принимающая у двух авторов одинаковые формы:

And if I laugh at any mortal thing,
 'T is that I may not weep; and if I weep,
 'T is that our nature cannot always bring
 Itself to apathy, for we must steep
 Our hearts first in the depths of Lethe's spring,
 Ere what we least wish to behold will sleep:
 Thetis baptized her mortal son in Styx;
 A mortal mother would on Lethe fix.

«Don Juan», IV, IV: 1–8²⁹

²⁹ Перевод: *И если я над чем бы то ни было смеюсь, // Так это для того, чтобы не плакать; а если я плачу, // Так это потому, что наша натура не всегда позволяет нам приводить // Себя в состояние апатии, ибо мы должны топить // Наши сердца сперва в водах Леты, // Прежде чем то, что мы менее всего хотели бы видеть, уснет: // Фетида крестила своего смертного сына в Стиксе; // Смертная мать выбрала бы Лету.*

Спасение от уныния Пушкин находит там же, где Байрон: *Я воды Леты пью, // Мне доктором запрещена унылость: // Оставим это, — сделайте мне милость!* («Домик в Коломне», XII: 6–8).

Пить (целебные) *воды Леты*, прописанные доктором: на античный оборот τὸ (τῆς) Λήθης ὕδωρ (ἐκ)πίνω ‘пить воды Леты’ (Luc. Cataplus, 1; 28; Timon, 54; Dial. mort., XIII, 6; XXVIII, 2; и др.) тут наложено современное языковое клише (ср. Перцов 1996: 181; 2000: 59)³⁰. Подобные каламбуры у Пушкина, как прежде у Байрона, служат формальной приметой комического, хотя не обязательно комичны по содержанию. Совмещение в одном контексте разных значений языковой формы я уже иллюстрировал на примере байроновской игры со словом *Elements* — случаев такого рода в «Дон-Жуане» и «Беппо» десятки. Пушкин тоже играет на асимметрии языкового знака, и виды этой игры весьма разнообразны. Сюда относится, в частности, параномазия: ⟨...⟩ у Г.⟨осподина⟩ *Кона // Контят его* ⟨...⟩ — или межъязыковой каламбур, эксплуатирующий два значения латинского *versus* ‘стих; поворот’: *Порой я стих повертываю круто, // Всё ж видно: не впервой я им верчу* ⟨...⟩ (5: 381, 380; Шапир 1996а: 392 примеч. 51)³¹. Апогея данный прием достигает в октаве, которая представляет собой развернутый «каламбурный период»:

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

«Домик в Коломне», XV: 1–8

Подчеркнутая многозначность (*фигурно иль буквально*)³² покрывает здесь, по мнению Н. В. Перцова (1994: 288—290), сразу три лексемы, выступающие

³⁰ Ср.: *Все шлют Онегина к врачам, // Те хором шлют его к водам* («Евгений Онегин», 8, XXXI: 13–14; ср. также Фомичев, Курганов 1983: 124).

³¹ В *pendant* можно указать, к примеру, на строфу, где Байрон обыгрывает фамилии герцога Веллингтона и маршала Нея («Don Juan», IX, 1: 1–8), или на другую, в которой сталкиваются французский и английский омографы (*goût* ‘вкус’ и *gout* ‘подагра’): ⟨...⟩ *all that Art refines // From Nature for the service of the goût — // Taste or the gout* ⟨...⟩ = ⟨...⟩ *всё, что утонченное искусство извлекает // Из природы для угождения goût — // Вкусу или подагре* ⟨...⟩ («Don Juan», XV, LXXII: 1–3).

³² Байрон в «Дон-Жуане» (IV, LIII: 5–6) сообщает, что слово *rack* употреблено им во всех смыслах слова (*in each sense of the word*); ср. примеч. 82 на с. 182.

одновременно в музыкальном и литературном значении: *петь, песнь, напев*; на мой взгляд, к ним еще нужно добавить четвертую — *гармония* '1. музыкальное созвучие; 2. поэтическое благозвучие'. Каламбурные истоки имеет также оксюморон в шестой строке (ср. Перцов 1994: 294 примеч. 22). «Музу, согретую печалью», нельзя не связать с той витиеватой характеристикой, какую русская элегическая поэзия получила в статье И. В. Киреевского: «Его (Дельвига) Муза была въ Греціи ⟨...⟩ но ея нѣжная краса не вынесла бы холода мрачнаго Сѣвера, если бы поэтъ не прикрылъ ее нашею народною одеждою; если бы на ея классическія формы онъ не набросилъ душегрѣйку новѣйшаго унынія» (Киреевский 1830: LIX). *Душегрѣйка унынія*, послужившая поводом для журнальных насмешек и удостоенная абзаца в так называемом «Опровержении на критики» (11: 151), отозвалась в коломенской повести, как выясняется, не только словами об «оборванной телогрейке», которую, того гляди, напялят на рассерженную музу (ср. Брюсов 1909: 89 примеч. *).

Еще одна родовая примета байронической травести — глубокая и разносторонняя металитературность: и про «Дон-Жуана», и про «Домик в Коломне» можно сказать, что во многом это поэзия о поэзии, в том числе о стихах³³. Тяга к поэтической рефлексии у Байрона и Пушкина коренится в близости их литературных судеб: после восторженного приема, который был оказан их ранним произведениям, обоим пришлось столкнуться с охлаждением публики, с непониманием и недобросовестностью критиков. Поэты больше не ждут, что успех выпадет на долю их новых произведений: *Oh! that I had the art of easy writing // What should be easy reading! could I scale // Parnassus, where the Muses sit inditing // Those pretty poems never known to fail* ⟨...⟩ = *О, если бы я владел искусством легко писать // То, что будет легко читать! я бы смог взобраться // На Парнас, где сидят Музы, диктуя // Те милые стишки, что никогда не ведают провала* ⟨...⟩ («Верро», LI: 1–4); ⟨...⟩ *И журналисты строго мне твердят, // Что ремесло поэта — не безделье, // Что на Пег(асе) удержусь я вряд* ⟨...⟩ → ⟨...⟩ *Что славы прочной я добьюся вряд* ⟨...⟩; *С октавами я над парнасской высью // Не буду век* (5: 371, 373).

Исходно «Домик в Коломне» начинался с темы критики (*Пока меня без милости бранят // За цель моих стихов — иль за бесцелье* ⟨...⟩) и той же темой заканчивался (*Чем критику умолите вы строгу? // У ней ужасно когти отросли*³⁴), а в промежутке Пушкин трунил над литераторами и живописал

³³ М. Л. Гофман не слишком преувеличил, заключив, что анекдот с кухаркой носит «характер эпизода въ большой поэмѣ о поэзіи» (1922: 77); ср.: «Это поэма о поэме» (Шкловский 1923: 213).

³⁴ Ср.: «Стихи Князя Вяземскаго, Баратынскаго, и самого Пушкина, перестали быть безусловнымъ, единственнымъ, всегда драгоцѣннымъ украшеніемъ и подкрѣп-

журнальные баталии (5: 371, 386, 377—381; Брюсов 1909: 89; Гофман 1922: 30—31)³⁵. Эту черту его повесть также унаследовала от Байрона: мимоходом сказав о придирах критиков в «Беппо» (ЛП: 6), в I песни «Дон-Жуана» целых четыре строфы (CCVIII—CCXI) автор уделил издевкам над своими хулителями, прежними и будущими (ср. еще «Don Juan», X, XIV: 1—XVI: 4; XI, LX: 1—8; XV, XXII: 5—6). Но язвительность в стихах английского и русского поэтов сочетается с аристократизмом и светскостью; после всех инвектив и угроз они завершают дело учтивым поклоном: *⟨...⟩ I know a trick or two, would turn // Their flanks; — but ⟨...⟩ My natural temper 's really aught but stern, // And even my Muse's worst reproof 's a smile; // And then she drops a brief and modern curtsy, // And glides away, assured she never hurts ye = ⟨...⟩ я знаю пару приемов, с помощью которых мог бы намять // Им бока; но ⟨...⟩ Мой природный нрав на самом деле вовсе не так суров, // И даже худший упрек у моей Музы — это улыбка; // А затем она делает легкий современный реверанс // И ускользает, уверенная, что никогда не оскорбит вас («Don Juan», XI, LXIII: 1—2, 5—8); На критиков я еду, не свищу, // Как древний богатырь — а как наеду... // Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду (5: 380).*

С литературной полемикой сопряжен и ответ, который поэты дают тем, кто требует от искусства назидательности, пользы, высокой цели. В последней строфе «Домика» взыскующих нравоученья Пушкин пародийно наставляет: *Вот вам мораль... Ср.: And that 's the moral of this composition, // If people would but see its real drift ⟨...⟩ = И вот мораль этого сочинения, // Если бы только люди могли видеть его подлинный смысл ⟨...⟩ («Don Juan», VI, LXXXVIII: 1—2).* Байрон, объявляющий себя чуть ли не проповедником, неустанно напоминает о морализме «Дон-Жуана»: *⟨...⟩ Now, if my Pegasus should not be shod ill, // This poet will become a moral model = ⟨...⟩ Итак, если мой Пегас не окажется плохо подкован, // Эта поэма станет образцом морали (V, II: 7—8; ср. I, CCVII: 1—CCIX: 4; XII, XXXIX: 1—7; LV: 1—4; LXXXVI: 3—8; XIII, XXXVIII: 5—6; и др.)³⁶.*

леніемъ Альманаховъ и Журналовъ: дерзкіе требуютъ отъ нихъ не одной подписи знаменитаго имени, но достоинства внутренняго и изящества внѣшняго. Критика сдѣлалась откровеннѣе, строгое» (Полевой 1830, № 3: 356—357; разрядка моя. — М. Ш.).

³⁵ В окончательном тексте полемика почти всюду ушла в подтекст (ср. Гофман 1922: 32, 100).

³⁶ Пушкин с одобрением отзывался о Мюссе: «О нравственности он и не думает, над нравоучением издевается и к несчастью чрезвычайно мило ⟨...⟩» (11: 175). Эту манеру Мюссе Пушкин воспринял как одну из примет его байронизма: «⟨...⟩ в повести *Mardoche* Musset первый из фр.⟨анцузских⟩ поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка» (11: 176).

В ирои-комических октавах на первый план нередко выходят единицы метаязыка. У Байрона можно наткнуться на самые разные термины из области поэтики и риторики: *metaphor* («Don Juan», II, VI: 7; VII, XLIX: 3; XIII, XXXVI: 5), *comparison* (XII, XLI: 3; XV, LIX: 1), *synonym* (IV, LIII: 8), *euphony* (VII, XV: 2); *anti-climax* (X, LIX: 1), *apostrophe* (XVI, XIII: 6), *parenthesis* (VI, LVI: 4), *Apologue, Parable* (XV, LXXXIX: 1), *epigram* (I, XLIII: 8; XVI, XLVII: 3), *ballad, romance* (III, LXXXVI: 3), *pastoral* (XIV, XXX: 3), *romantic, burlesque* (IV, III: 8), *Sentimentalism, Orientalism* («Верро», LI: 7–8) и т. д. У Пушкина терминологический диапазон не столь широк, зато более интенсивен, и хотя он охватывает только стихосложение и грамматику, но употребляется специальная лексика гуще: *стих, стопа, цезура, четырехстопный ямб, пятистопная строчка, александрийский стих, октава, куплет, рифма, женские и мужские слогги, тройное созвучие, глаголы, наречия, союзы, частицы* — многие из перечисленных терминов повторяются не один раз [«Домик в Коломне», I: 1, 4, 6, 7; II: 2, 3, 8; III: 4, 6, 7; IV: 1, 4; V: 1, 5, 6; VI: 3–5; XXXIX: 2 (5: 372—378, 380, 381)]. Слов этого семантического поля Байрон тоже отнюдь не чуждается — ср. *verse, blank-verse, rhyme, octave, stanza, hexameter, foot, prosody* etc. («Верро», XXI: 8; XXXIII: 2, 3; LII: 3, 8; LVI: 2; LXIII: 3, 5; LXXIII: 1; «Don Juan», Dedication, XVII: 2; I, III: 8; XLII: 1; LXXXIV: 8; XC: 7; CVIII: 3; CLXXVIII: 4; CLXXXIV: 6; CCI: 5; CCVIII: 4; CCXVII: 8; CCXXII: 7; II, CCXVI: 3; III, LXXVII: 5; LXXIX: 8; LXXXVII: 2; CX: 7; IV, VI: 3; LXXIV: 8; XCIX: 4; CXI: 3; V, I: 3, 6; LII: 8; LXXVII: 7, 8; LXXXIX: 4; CXLIX: 6; CLIX: 4; VI, XVIII: 1–3, 6, 7; LIX: 7; XCIII: 3; VII, II: 2; III: 7; XVI: 2; XXVI: 5; VIII, XIV: 6; LIX: 2; LXXXVI: 4; XC: 5; CIV: 7; CXXV: 6; IX, LX: 2; LXXIV: 3, 4, 6; X, X: 5; XVI: 3; XIX: 2; XXXVII: 3; XI, LVIII: 6; LV: 8; XC: 3; XIII, VIII: 4; LXXIV: 2; LXXXIII: 6; XIV, IX: 8; LXXV: 5; XV, XIX: 6; XX: 2; XXIV: 5; LXIII: 6; LXXI: 3; XVI, XLVII: 2; L: 7; LXXVII: 1; CXIII: 4; CXVI: 4).

Байрон и Пушкин подолгу обсуждают профессиональные вопросы поэтической техники. Один из них — возможность выбора того или иного стихотворного размера: *⟨...⟩ This form of verse began, I ⟨...⟩ must keep time and tune ⟨...⟩ But if I once get through my present measure, // I'll take another when I'm next at leisure = ⟨...⟩ Начав в этой стихотворной форме, я ⟨...⟩ должен выдерживать ритм и строй ⟨...⟩ Но если когда-нибудь я всё же продерусь сквозь данный размер, // Я возьму себе другой, когда у меня снова будет досуг* («Верро», LXIII: 5–8)³⁷. Ср.: *Четырестопный ямб мне надоел: // Им пишет всякой. Маль-*

³⁷ Приводя эти стихи в подтверждение преемственности между «Беппо» и «Домиком», В. Я. Брюсов допустил ошибку в переводе: «Но если я, наконец, не справлюсь съ настоящимъ размѣромъ ⟨...⟩» (1909: 89; Гофман 1922: 35). С. А. Фомичев (2000: 52) переписал перевод Брюсова слово в слово, но, к сожалению, как и во многих других случаях, забыл сослаться на источник.

чикам в забаву // Пора б его оставить. Я хотел // Давным-давно приняться за октаву («Домик в Коломне», I: 1–4). Метафорика английского поэта (*if I once get through my present measure*) дает почувствовать ту стесненность, в которой пребывают стихотворцы, отважившиеся попытать удачу в октавах. Чтобы «совладеть» с трудной метрической формой, они готовы примириться с любовью, даже самой неудачной, рифмой: <...> *And when I can't find that, I put a worse on* <...> = <...> *И когда я не могу найти ту, что надо, я пускаю в дело худшую* <...> («Верро», LI: 5); *Вы знаете, что рифмой наглагольной // Гнушаемся мы. Почему? спрошу <...> К чему? скажите; уж и так мы голы. // Отныне в рифмы буду брать глаголы* («Домик в Коломне», II: 3–4, 7–8)³⁸.

Байрон охотно расписывается в своей версификационной беспомощности: то он испытывает «крайнюю нужду в рифмах» (*my extremity of rhyme's distress*), то жалуется, «с каким трудом поддаются рифмовке» (*certainly more difficult to rhyme at*) те или иные слова («Don Juan», XIV, LXXV: 5; XXIX: 4). Пушкин ему в этом не уступает, заявляя прямо: <...> *Октавы трудны <...>* — и охотно посыпая голову пеплом: <...> *Кой-как уж до конца октаву эту // Я дотянул. Стыд русскому поэту!; <...> Насилу-то рифмач я безрассудный // Отделался от сей октавы трудной* (5: 375, 381). Семью годами раньше, ругая себя почем зря, Байрон риторически восклицал: <...> *the sinner that I am! // How shall I get this gourmand stanza through? = <...> что я за грешник! // Как я доберусь до конца этой гурманской строфы?* («Don Juan», XV, LXIII: 5–6). Строфа гурманская, потому что в рифмах стоят названия французских блюд. Не забудем, что в «трудной октаве», где Пушкин корит себя за безрассудство, он тоже собирался попотчевать читателя копченым языком, подаваемым на стол в ресторанах господина Коппа³⁹.

³⁸ Байрон не раз каялся в том, что вынужденно жертвовал содержанием в угоду рифме: *Besides Platonic love, besides the love // Of God, the love of sentiment, the loving // Of faithful pairs — (I needs must rhyme with dove, // That good old steam-boat which keeps verses moving // 'Gainst reason <...> <...> = Помимо платонической любви, помимо любви // К Богу, любви чувственной, любви // Преданных супругов (я по необходимости рифмую любовь (= love) с голубком (= dove): // Это добрый старый пароход, который тянет стих дальше // Наперекор смыслу <...> <...> («Don Juan», IX, LXXIV: 1–5; ср. I, LXXXIV: 7–8; CLXXVIII: 3–4; V, LXXVII: 6–8; XIII, LXXXIII: 5–6). Прием обнажения версификационных условностей банальной рифмы дважды использован в «Онегине»: *И вот уже трещат морозы // И серебрятся средь полей... // (Читатель ждет уж рифмы р о з ы; // На, вот возьми ее скорей!)* (4, XLII: 1–4); *Мечты, мечты! где ваша сладость? // Где, вечная к ней рифма, м л а д о с т ь?* (6, XLIV: 5–6).*

³⁹ Более ранние варианты пушкинских строк: *Уф, наконец из сей октавы трудной // [Я вырвался] [Я выпутался] Я выбрался <...>* (5: 381 примеч. 7а) — довольно точно соответствует английскому *to get through smth.* ‘пробраться через, сквозь что-л.’

Если верить поэтам, то проблемы у них возникают не только с поиском тройных созвучий. Чтобы *втиснуть в тесные рамки октавы* (*thrust in to close the octave's chime*), Байрон слегка видоизменяет цитату из «древних гексаметров» (*old hexameters*) Овидия (Met. II: 137). Признавая, что в получившемся стихе *нет ни строя, ни размера* (*there's neither tune nor time*), английский поэт сожалеет, что «не владеет просодией»: *<...> I own no prosody <...>* («Don Juan», VI, XVIII: 6, 3, 4, 7). Похожим образом перед античным гексаметром, а вернее перед его русским эквивалентом, робеет Пушкин: *С гексаметром... о с ним я не шучу: // Он мне не в мочь* (5: 375).

Но лукавые жалобы поэтов на собственную версификаторскую неумелость служат лишь к одному — обострить читательский интерес к вопросам стихотворной формы. Формальная чуткость читателя — тот благодатный фон, на котором только и может вполне проявиться виртуозное владение стихом, позволяющее Байрону и Пушкину решать технические задачи исключительной сложности. Они оба прекрасно осознают свое поэтическое могущество, которое — вопреки всем фигурам самоуничтожения — будто невзначай прорывается на страницы поэмы: *<...> Prose poets like blank-verse, I'm fond of rhyme, // Good workmen never quarrel with their tools <...> = <...> Прозаическим поэтам по душе белый стих, а я обожаю рифму: // Хороший работник никогда не ссорится со своими инструментами <...>* («Don Juan», I, CCI: 5–6). Автор «Домика в Коломне» так же, как Байрон, с рифмами накоротке: *А в самом деле: я бы совладел // С тройным созвучием. Пушусь на славу. // Ведь рифмы запросто со мной живут; // Две придут сами, третью приведут* (I: 5–8).

Комические октавы Байрона и Пушкина превращаются в своего рода демонстрацию поэтического мастерства: «Наибольшая сила юмора — и юмора глубокого и острого, — вложена *<...>* в *рифмы* и в *ритмы*» (Брюсов 1915а: 3). Это свойство «Домика в Коломне» в той или иной мере присуще романтическому бурлеску как таковому. В опровержение всех фигур ложной скромности Байрон рифмует *stanzas* с *dance as* и *France has* («Верро», XXXIII: 2, 4, 6), *mathematical* — с *Attic all* и *what I call* («Don Juan», I, XII: 1, 3, 5), *share it, if* — с *comparative* и *narrative* («Don Juan», XV, LIX: 2, 4, 6)... Он выстраивает цепочки созвучий, скрепляющие меж собой все строки октавы: *state — make — mate — sake — great — quake — grace — case* («Don Juan», I, LXXV), — или добивается полного ритмико-фонетического параллелизма в заключительном двустипии строфы: *<...> With dinners, where he oft became the laugh of them, // For stories — but I don't believe the half of them* («Верро», ХCVIII: 7–8). Подобно Байрону, Пушкин разрешает себе каламбурные рифмы вроде *Kona : Ezona : Европа* (5: 381), женские и мужские окончания у него аукаются: *на точке — на пе — на кочке — на канане* («Домик в Коломне», VI: 1, 2, 5, 6), — а строки

поражают симметричными звуковыми повторами: *Всяк с ревом так и рвется в бой кровавый* (5: 374); *Что? перестать или пустить на не?...* («Домик в Коломне», VI: 2).

Провозгласив свою терпимость к малопочтенным грамматическим рифмам: *Все годны в строй. Октава не парад* (5: 373), — поэт тут же, прямо в следующей строфе, проводит смотр разных частей речи:

Нет, мудрено — я взяв уловку лисью
Сказать бы мог: нет, кисел виноград.
С октавами я над парнасской высью
Не буду век. Не лучше ли назад
Скорей вести свою дружину рысью? —
Уж рифмы их едва едва бренчат —
Кой-как уж до конца октаву эту
Я дотянул. Стыд русскому поэту!

(5: 373)

Притяжательное прилагательное рифмуется с существительным и наречием (*лисью : высью : рысью*), существительное — с наречием и глаголом (*виноград : назад : бренчат*), а указательное местоимение женского рода в винительном падеже — с существительным мужского рода в дательном падеже (*эту : поэту*). Антиграмматизм торжествует, притом что обычно морфологически тождественные созвучия у Пушкина составляют порядка 40% (ср. Брюсов 1909: 91; Измайлов 1971: 108; Хаев 1977: 28; Бельская 1985: 68, 72—73; Перцов 1994: 292 примеч. 9; Шапир 2004б: 422).

Наблюдения над изошренной версификацией двух поэтов не входят в задачу настоящей статьи, но на одном параметре стихотворной речи, роднящем Пушкина с Байроном, я хочу немного задержаться. Речь идет о систематическом рассогласовании синтаксического и стихового членения (ср. Гофман 1922: 73—76; Эткин 1973: 200; Фомичев 1984: 128; 1986: 212—213; Бельская 1985: 69, 74—75; Перцов 1994: 292 примеч. 5; Шапир 2003а: 67—69). Грамматические конструкции переносятся не только из строки в строку, но также из строфы в строфу:

(...) And all around were grown exceeding wroth
At such a pertinacious infidel,
And poured upon him and his sons like rain,
Which they resisted like a sandy plain

СХ.

That drinks and still is dry. | At last they perished —
His second son was levelled by a shot;

His third was sabred; | and the fourth, most cherished
Of all the five, | on bayonets met his lot <...>

«Don Juan», VIII, CIX: 5 – CI: 4⁴⁰

В общей сложности в «Беппо» и «Дон-Жуане» синтаксически проницаемы 6,6% межстрофных границ.

С этим показателем сопоставимы данные по октавам «Домика в Коломне» (7,7%). В основном тексте поэмы межстрофная граница нарушается трижды (XIII–XIV, XVIII–XIX, XXXIV–XXXV) и еще два раза — в отброшенных строфах вступления: <...> *И табор свой писателей ватага // Перенесла с горы на дно оврага* <конец строфы> // *И там копышутся себе в грязи* <...>; *Фригийский раб, на рынке взяв язык, <конец строфы> // Сварил его...* (5: 378, 381). Еще чаще, чем у Байрона, в пушкинской повести случаются затяжные серии enjambement'ов типа:

Бывало, мать давным-давно храпела,
А дочка — на луну еще смотрела

XIX.

И слушала мяуканье котов
По чердакам, | свиданий знак нескромный,
Да стражи дальный крик, да бой часов —
И только. | Ночь над мирною Коломной
Тиха отменно. | Редко из домов
Мелькнут две тени. | Сердце девы томной
Ей слышать было можно, | как оно
В упругое толкалось полотно.

«Домик в Коломне», XVIII: 7 – XIX: 8

Но такая система организации стихотворной речи — я предложил ее называть антисинтаксической — не дана на откуп одной лишь бурлескной октаве:

⁴⁰ Перевод:

<...> И всё вокруг переполнилось гневом
На такого упрямого басурмана
И изливалось на него и его сыновей как дождь,
Который они встречали, словно песчаная пустыня,

CX.

Что пьет, а всё еще суха. | Наконец они погибли:
Его второй сын был повержен выстрелом;
Третьего сразила сабля; | а четвертый, самый любимый
Из всех пяти, | принял свою судьбу на штыке <...>

ее можно встретить не только у Байрона и Пушкина, не только в комическом и не только в строфическом стихе. С точки зрения эволюции стилей эту систему, потеснившую классическую модель, где конец строки стремится совпасть с самой слабой синтаксической связью, мы вправе условно интерпретировать как романтическую (см. Шапир 2003а). По крайней мере, Пушкин (5: 375—377; 11: 175) именно так расценил эксперименты с цезурой, поставленные *Hugo с товарищи*: в их александрийском стихе словораздел после 6-го слога сохранялся, но далеко не всегда совпадал с синтаксическим членением (ср. Гаспаров, Смирин 1986: 258, 262).

Я отдаю себе отчет, что не все параллели между Байроном и Пушкиным есть следствие прямого влияния, но тем интереснее, ибо это значит, что литературные формы не только «притягивают» к себе другие, стилистически родственные, но и «продуцируют» сходную поэтическую семантику. Вместе с тем, чтобы осознать истинную меру пушкинского байронизма, не надо забывать, что многие точки соприкосновения между поэтами еще не выявлены⁴¹.

3. Мощный импульс, полученный Пушкиным от Байрона, почти не затронул стихосложения: «⟨...⟩ в английской октаве ⟨...⟩ чередование мужских и женских окончаний совершенно не соблюдается, так же как и количество стоп в стихе. Образцом для октав Пушкина октавы Байрона и Барри Корнуолла, следовательно, не могли служить» (Измайлов 1971: 106—107). Чтобы прояснить генезис строфической формы «Домика в Коломне» необходимо вернуться на русскую почву.

Октаву в отечественную поэзию ввел Феофан Прокопович (1730), причем это была единственная строфа, встречающаяся у него неоднократно (Smith 1977: 105). Одиннадцатисложники, зарифмованные по схеме *АВАВАВСС* (со сплошными женскими окончаниями, как в «героических октавах» Ариосто и Тассо), Феофан мог взять собственно у итальянцев (см. Пумпянский 1935: 87—88), но не исключено, что посредническую роль сыграли также польский (XVI в.) и украинский (XVII в.) переводы «Освобожденного Иерусалима» (Горохова 1973: 105—163; Smith 1977: 107). Но на русских переводчиков Тассо

⁴¹ Это касается даже «Евгения Онегина» (ср. с. 130 и примеч. 38 на с. 148). Например, столь характерный оборот, как *ярманка невест* («Евгений Онегин», VII, XXVI: 10), тоже может вести свое происхождение от Байрона: ср. *marriage mart* в XII песни «Дон-Жуана» (XLVI: 7). Кажется правдоподобным также, что фамилия *Кольони* (<ит. *coglioni* 'colei') в пушкинских стихах из письма С. А. Соболевскому от 9 ноября 1826 г. (ср. Цявловский 2002: 312 примеч. 166) образована по аналогии с фамилией *Cazzani* (<ит. *cazzo* 'mentula') — так зовут одного из поклонников Юлии в I песни «Дон-Жуана» (CXLIХ: 1).

опыт Прокоповича не оказал никакого воздействия: первые стихотворные переводы отрывков из «Иерусалима», анонимно опубликованные в самом конце XVIII в., были написаны традиционным для классицистической эпопеи астрофическим 6-стопным ямбом парной рифмовки (см. РС 1798; ПРС 1799).

Спустя десятилетие тем же размером Батюшков перевел фрагмент XVIII песни «Освобожденного Иерусалима» (1808—1809), а Мерзляков начал переводить всю поэму целиком (1808—1828). Но примечательно, что, когда Батюшков подступал к Тассовой эпопее впервые, он попытался в какой-то мере учесть своеобразие ее строфы (Благой 1934: 559; Матяш 1979: 107): александрийские стихи в отрывке из I песни поэмы (1808) переводчик объединил в синтаксически и семантически замкнутые восьмистишия (AAbbCCdd). Очевидно, они представлялись строфическим эквивалентом оригинала не только Батюшкову, но и некоторым его современникам: «Начало поэмы Т. Тасса *Освобожденный Иерусалим*» в переводе В. Г. Анастасевича, напечатанное без подписи в его журнале «Улей», членится на такие же восьмистишия (Анастасевич 1811—1812; Пильщиков 2003: 52—56)⁴².

В 1761 г. увидела свет эпиграмма Богдановича «Понеже»:

Понеже говорят подьячїе въ приказѣ,
 Понеже безъ нево не можно имъ прожить,
 Понеже слово то показано въ указѣ,
 Понеже въ выпискѣ оно имѣлось быть,
 Понеже секретарь имъ сдѣлался въ заразѣ,
 Понеже слѣдуетъ вездѣ ево гласить,
 Понеже состоить вся сила въ ихъ понеже,
 Затѣмъ и не живеть у нихъ *понеже* рѣже.

(Богданович 1773: 68)

Последовательность рифм, связывающих 6-стопные ямбы этой сатирической миниатюры, совпадает с рифмовкой октавы — по всей вероятности, случайно (ср. Гаспаров 1984а: 155). Об этом, кажется, говорит первая, 12-строчная редакция эпиграммы, написанная астрофическим стихом вольной рифмовки:

Понеже говорят подьячїе въ приказѣ,
 Понеже имъ прожить не можно безъ тово;
 Понеже въ головѣ у нихъ и въ каждомъ глазѣ:

⁴² Муравьев в «Эмилиевых письмах» (1790) перевел III строфу I песни «Gerusalemme liberata» александрийским восьмистишием с рифмовкой *AbAbccDD*, предугадав тем самым «октаву» Катенина (см. Горохова 1980: 141). Но судя по всему, с произведением Муравьева Батюшков познакомился только в середине 1810-х годов, хотя мог узнать об этом опыте гораздо раньше от самого автора (ср. Левин 1965: 187—189; Космолинская 1997).

И для тово писать не можно безъ нево.
 Они составлены понеже изъ понеже,
 За тѣмъ и не живіють у нихъ понеже рѣже.
 Понеже носятъ всѣ подьячіе во рту:
 И просятъ для тово съ понежемъ за работу;
 Понеже де писалъ, и пролилъ много поту,
 И потому давай за всякую черту.
 Подьячіе бы всѣ пропали безъ понеже,
 Не можеть быть за тѣмъ у нихъ понеже рѣже.

(Богданович 1761: 15)⁴³

В 1773 г., добиваясь большего лаконизма, Богданович преобразовал всё стихотворение в единый восьмистишный период с двустрочным пуантом в финале, что и привело к внешнему совпадению текста с традиционной строфической формой⁴⁴.

Как бы то ни было, подлинным основоположником русской ямбической октавы стал Жуковский. Он опирался на конкретные западноевропейские образцы, но не итальянские, а немецкие: преимущественно он вдохновлялся «Посвящением» к «Фаусту» Гёте (ср. Capaldo 2003: 225—230). Так же как в немецком оригинале, в стихотворении Жуковского, изданном самостоятельно («Мечта. Подражание Гете», 1817) и в качестве вступления к балладе «Двенадцать спящих дев» (1817), все октавы начинаются и заканчиваются женской строкой (*AbAbAbCC*); в переводе сохранен и размер подлинника — 5-стопный ямб. Новообретенную форму Жуковский использовал еще четырежды: в трех стихотворениях 1819 г.⁴⁵ и в переводе двух монологов из «Орлеанской девы» Шиллера (1817—1821)⁴⁶. Тогда же эту строфу вместе с ее жанрово-семантическим ореолом перенял В. Козлов («К мечтам», 1819), а еще через два года следом за Жуковским и Гёте к октаве обратился Пушкин:

⁴³ Хотя деления на строфы здесь нет, стихотворение композиционно и синтаксически распадается на две шестистрошные части (4 + 2), каждая из которых имеет одинаковую коду. Отличаются части рифмовкой четверостиший: в первой половине — перекрестной, во второй — опоясывающей.

⁴⁴ Известен также 10-строчный вариант эпитафии Богдановича, вошедший в состав кургановского «Письмовника»: первую публикацию неисправного текста см. в издании 1769 г. (Курганов 1769: 261), с исправлениями — в издании 1790 г. (Курганов 1790: 15).

⁴⁵ Два из этих стихотворений — элегии «На кончину Ея Величества Королевы Виртембергской» и «Цвет завета», третье — перевод первых строф Гётева «Посвящения» к поэме «Тайны» («Взошла заря. Дыханием приятным...»).

⁴⁶ См. первый и последний монолог Иоанны д'Арк в конце пролога и в начале IV действия.

Кто видел край, где роскошью природы
 Оживлены дубравы и луга,
 Где весело шумят и блещут воды
 И мирные ласкают берега,
 Где на холмы под лавровые своды
 Не смеют лечь угрюмые снега?
 Скажите мне: кто видел край прелестный,
 Где я любил, изгнанник неизвестный?

В отличие от октав его знаменитых предшественников, ранние октавы Пушкина имеют «обязательную цезуру после четвертого слога» (Томашевский 1958: 95; ср. 1923: 20—31).

Стихотворения, написанные по модели Жуковского, нарушают правило альтернанса: на границе строк сталкиваются две разных женских рифмы. Это обстоятельство отметил П. А. Катенин: «⟨...⟩ правило сочетания рифм женских съ мужскими не позволяеть намъ присвоить себѣ безъ перемѣны Итальянскую октаву. Напримѣръ: если первый стихъ получить женское окончаніе, третій и пятый должны ему уподобиться; второй, четвертый и шестой сдѣлаются мужскими, а послѣдніе, седьмой и осьмой, опять женскими, такъ, что другую октаву придется начать стихомъ мужскимъ, и продолжать въ совершенно противномъ порядкѣ, отъ чего каждая будетъ разнствовать съ предъидущею и послѣдующею» (Катенин 1822: 306). Чтобы преодолеть затруднение, а заодно избавиться от необходимости «прискивать безпрестанно по три рифмы» (1822: 306), Катенин предложил ввести в употребление «октаву» с иной конфигурацией рифм (*AbAbCCdd*). Он опробовал эту строфу в переводах из «Освобожденного Иерусалима» и «Бешеного Роланда» (1822), а впоследствии написал ею большую поэму-сказку «Княжна Милуша» (1832—1833).

Эксперимент Катенина не возымел успеха: подводя итог разгоревшейся дискуссии, Н. И. Греч язвительно заметил, что стихи Катенина «не октавы, а могут развѣ назваться *суррогатами* октавъ, такъ какъ свекла была суррогатомъ сахару» (Греч 1822: 34; Измайлов 1971: 102—105; Эткинд 1973: 156—161, 169—171). В освоении итальянской строфы русская поэзия пошла по пути, который Катениным был отвергнут. Так, с 1826 по 1836 г. И. Козлов выступал в печати с отрывками из поэмы Тассо, в которых первая строка октавы имеет поочередно мужское и женское окончание (см. Козлов 1826; 1833: 243—246; 1836)⁴⁷; в четырех других произведениях этой формы данное пра-

⁴⁷ Из «Освобожденного Иерусалима» Козлов перевел с нарушением альтернанса только «Песнь попугая», причем дважды: сначала 6-стопным ямбом (Козлов 1824), а позднее — 5-стопным (Козлов 1828: 90—91).

вило у Козлова не выполняется⁴⁸. Но еще в 1817 г. тот же версификационный ход применил Дельвиг, перед выпуском из Лицея обратившийся с посланием «К друзьям». Оно состоит из двух октав цезурованного 5-стопного ямба, главное отличие которых от строф Жуковского заключается в строгом соблюдении альтернанса: первая октава начинается мужским, а вторая — женским стихом. Через десять лет в «эпическом стихотворении» «Давид» (1826—1829) примеру Дельвига последовал Кюхельбекер, освободивший, однако, свои октавы от цезуры⁴⁹. В той же поэме Кюхельбекер нашел остроумный способ соблюсти правило альтернанса, не расподобляя смежные строфы (Гаспаров 1984а: 156): первый, третий и пятый стих получили дактилическое окончание, второй, четвертый и шестой — мужское, а седьмой и восьмой — женское⁵⁰.

«Давид» не был опубликован при жизни автора, так же как лицейское послание Дельвига, но, скорее всего, оно было Кюхельбекеру известно. В любом случае, стихи своего школьного товарища помнил Пушкин; он внес в них несколько существенных исправлений, а на полях написал: «Проят покорно сохранить» (Дельвиг 1986: 392 примеч. 51). Чередуя в начальной строке строфы мужские и женские рифмы, Пушкин строил октавы «Домика в Коломне» по той схеме, которую наметил Дельвиг и позднее забраковал Катенин. Эта преемственность касалась только строфической структуры; в стилистическом и жанрово-тематическом отношении «Домик в Коломне» продолжает традицию ирои-комической октавы — английской, а до нее итальянской. Но еще за несколько лет до Пушкина в 5-стопных эпических октавах, неукоснительно выдерживающих альтернанс на границе строф, соединить бурлескную семантику с интонацией непринужденного разговора довелось М. П. Загорскому (1804—1824; см. Шапир 2004б: 220; 2006б).

В одном из вариантов зачина «богатырской поэмы» «Илья Муромец» (1820—1824), закончить которую Загорскому помешала ранняя смерть, юный поэт скрестил обе линии развития октавы, которые как будто бы очень плохо согласуются между собой. Одна из них, элегически-медитативная, связана, как уже говорилось, с двумя «Посвящениями» Гёте, из коих более позднее (1797) открывает собой трагедию «Фауст», а более раннее, задуманное как вступление к поэме «Тайны» (1784), печаталось автором в качестве поэтического манифеста перед собранием его лирических стихотворений (Жирмун-

⁴⁸ См. стихотворения «Киев» (не позднее 1824), «К Италии» (не позднее 1825) и «Воспоминание 14-го февраля» (1830 или 1831), а также перевод фрагмента из поэмы Т. Гросси «Ильдегонда» («Фиорина», не позднее 1830).

⁴⁹ См., например, 9 строф в конце III книги и 7 строф в конце IX книги.

⁵⁰ См. 6 строф в середине VIII книги «Давида».

ский 1937а: 106—107). Между прочим, не только Загорский, но и Пушкин своими октавами тоже намеревался предварить большое произведение, написанное иным размером (у Загорского — 4-стопным, у Пушкина — 6-стопным ямбом): «Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме уже уничтоженной» (5: 377; ср. Гофман 1922: 46—49, 54; Томашевский 1958: 94—95; Фомичев 1980а: 50; Харлап 1980: 220; Гаспаров, Смирин 1986: 260)⁵¹.

Элегическое начало сказывается с самой первой строфы вступления к «Илье Муромцу»:

Приди, Мечта, бесѣдовать со мною,
Игривая наперсница небесь,
И легкою, небрежною рукою
Сорви покровъ съ невѣдомыхъ чудесь,
Забвенія покрытыхъ дикой тьмою!....
Ты внемлешь; ужь туманъ исчезъ....
И, ясными одѣтое лучами,
Минувшее сіяетъ предъ очами.

(Загорский 1827: 81)

Здесь видны явные следы подражания батюшковской «Мечте» (в поздней редакции автор называет ее *посланницей небес*), но больше всего — октавам Жуковского: *Приди, Мечта, бесѣдовать со мною* (...) (М. Загорский, «Илья Муромец») — (...) *Теснишься ты, Мечта, к душе моей... // Приди ж, о друг!* (В. Жуковский, «Мечта») ⁵²; (...) *И легкою, небрежною рукою* (...) (М. Загорский, «Илья Муромец») — *С какой небрежною и легкою свободой* (...) (В. Жуковский, «Невыразимое», 1819) ⁵³; (...) *Сорви покровъ съ невѣдомыхъ чудесь* (...) (М. Загорский, «Илья Муромец») — *Сорвав с чела супружеский венец* (...) *Задержнулось за нею покрывало...* (В. Жуковский, «На кончину Ея Величества Королевы Виртембергской»); (...) *Минувшее сіяетъ предъ очами* (М. Загорский, «Илья Муромец») — (...) *Минувшею мне жизнь повей* (...) (В. Жуковский, «Мечта»); (...) *И прошлое воскресло предо мною; ... Отжившее нам снова оживало* (...) (В. Жуковский, «Цвет завета») ⁵⁴. Дело не только

⁵¹ Посвящение к поэме Лермонтова «Последний сын вольности» (1830—1831) тоже писано октавами.

⁵² Ср. также у Жуковского «Сон могольца» (1806): *Когда, когда и Феб и дочери Мнемозины // Придут под тихий кров беседовать со мной?*

⁵³ Ср. также: (...) *И легкою ль, неслышною стою* (...) (В. Жуковский, «Деревенский сторож в полночь», 1806).

⁵⁴ Эта образность вместе со строфой и стихотворным размером была усвоена Пушкиным: *Минувших лет воскреснет ли краса? («Кто видел край, где роскошью природы...», 1821); ср.: (...) Минувшее проходит предо мною* (...) («Борис Годунов»,

в заимствованной фразеологии и формульности: сама идея поэтической Мечты, позволяющей приподнять завесу над тем, что недоступно чувствам, как нельзя лучше отвечает эстетике Жуковского второй половины 1810-х годов (ср. Эйгес 1914: 80; Янушкевич 1985: 117; Винницкий 1997: 261—262; и др.).

Но минувшее в поэме Загорского — это не личные воспоминания, а предания глубокой старины. Влияние Жуковского уступает место влиянию «Руслана и Людмилы», и прототипическая роль от Гётевых октав переходит к октавам Ариосто. На протяжении ряда строф (со II по VII) Загорский варьирует мотивы пушкинской сказки, а в VI строфе фактически пересказывает ее развязку:

Проснись, проснись, прекрасная Княжна!
Уже близка минута избавленья!
Напрасна злость съдаго колдуна,
Напрасны всѣ злодѣя покушенья,
И черная наука не сильна
Предъ витяземъ, любимцемъ Провидѣнья!
Ликуй, Герой! врагъ злобный усмирень
И подвигъ твой любовью награждень!

(Загорский 1827: 82—83)

О плотности цитатного слоя можно судить по таким стихам «Ильи Муромца»:

⟨...⟩ И въ гридниѣ чертоговъ позлащенныхъ
Пирует Князь съ дружиной удалой,
И громкій звонъ серебряныхъ стакановъ
Мѣшается съ цѣвницами Баяновъ.

(Загорский 1827: 83)

Ср. в «Руслане и Людмиле»: ⟨...⟩ *С друзьями, в гриднице высокой // Владимир-солнце пировал* ⟨...⟩ (I: 39—40); ⟨...⟩ *Владимир в гриднице высокой // Запировал в семье своей* (VI: 371—372); ⟨...⟩ *И мед из тяжкого стакана* ⟨...⟩ (I: 43); ⟨...⟩ *Ковши, серебряные чаши* ⟨...⟩ (I: 47); ⟨...⟩ *Все смолкли, слушают Баяна* ⟨...⟩ (I: 57) и т. д.⁵⁵

сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»); ⟨...⟩ *Минувшее меня объемлет живо* ⟨...⟩ («...Вновь я посетил...», 1835). «Цвет завета», опубликованный лишь в 1837 г., наверное был известен Пушкину и вряд ли — Загорскому.

⁵⁵ В свою очередь, строки «Руслана и Людмилы» повторяют послание Д. Давыдова «Бурцову» (1804): *Наливай обширны чаши // В шуме радостных речей, // Как пивали предки наши // Среди копий и мечей. Ср.: Не скоро ели предки наши, // Не скоро двигались кругом // Ковши, серебряные чаши* ⟨...⟩ («Руслан и Людмила», I: 45—47).

Внезапно Загорский снова меняет тон, и вместо эпической плавности и приподнятости мы видим автопародию, интонация которой поразительно предвосхищает «Домик в Коломне»:

Но что съ тобой, о Муза, удержишь!
 Куда тебя умчало восхищенье?
 Хоть ты друзей не много постыдишь!
 Ты о себѣ худое дашь имъ мнѣнье;
 Они тебя послушать собрались,
 А ты кричишь, какъ дура, въ изступленѣхъ:
 Вотъ тамъ! вотъ здѣсь! я вижу то и то!
 Но ничего не видитъ здѣсь ни кто.

Сядь лучше здѣсь на канапе широкомъ,
 Чѣмъ лѣзть на верьхъ крутыхъ Парнасскихъ горъ;
 Друзья всѣ ждутъ въ молчаніи глубококомъ,
 И на тебя вперивши робкій взоръ,
 И повести не смѣютъ даже окомъ:
 Начнемъ же имъ рассказывать свой вздоръ!...
 Но берегись излишняго болтанья,
 Чтобъ ихъ глазамъ не навести дреманья.

(Загорский 1827: 83)

Так же, как потом это будет делать Пушкин, Загорский передразнивает сам себя. <...> *Вотъ тамъ! вотъ здѣсь! я вижу то и то!* — эти слова сниженно повторяют панорамное описание условного былинно-сказочного хронотопа в предыдущих строфах, например:

Я вижу вдругъ погибельную сѣчь!
 Тамъ быстрая стрѣла сквозь воздухъ мчится!
 Тамъ падаетъ, свистя, несытый мечъ!
 Тамъ палицей тяжелый шлемъ дробится!
 Тамъ голова летитъ съ широкихъ плечъ!
 Тамъ блѣдный трупъ, въ крови съ коня валится!
 Повсюду страхъ и стонъ и трескъ и вой,
 И льется кровь обильною рѣкой.

(Загорский 1827: 82)

Но если в этом описании Загорский вторичен и выступает едва ли не эпигоном⁵⁶, то в последних двух октавах, предпосланных «Илье Муромцу», он

⁵⁶ Ср. анафорические дейктики в сцене боя с печенегами: <...> *Равнина кровью залилась; // Стремглав наездники помчались <...> Там рубится со строем строй; // Со всадником там пеший бьется; // Там конь испуганный несется; // Там русский пал,*

предстает как смелый новатор, чьи поэтические открытия были восприняты и закреплены Пушкиным. Автор поэмы о карачаровском сидне раскрыл перед ним привлекательность автопародии, подтолкнув к травестированию «Руслана и Людмилы». Под пером Загорского ирои-комическая октава, впервые зазвучавшая по-русски, обрела эмоциональную многоплановость, изумляющую широтой стилистического диапазона и легкостью перехода от темы к теме. С элегических высот поэт быстро опускается до насмешек, вдохновенный певец превращается в завязатого болтуна, призывания Мечты сменяются одергиванием Музы, а отборные славянизмы и поэтизмы (*позлащенные чертоги, цѣвница, изступленье, око...*) вытесняются просторечием и бранью (*кричать, дура, вздоръ, болтанье...*).

«Домик в Коломне» пересыпан реминисценциями из Загорского, начиная с непочтительного обращения к музы. Взамен того чтобы куда-то вдохновенно мчаться, ей предписывается сидеть на месте: *Но что съ тобой, о Муза, удержишь!* («Илья Муромец») — *Усядъся, муза: ручки в рукава, // Под лавку ножки! не вертись, резвушка!* («Домик в Коломне», IX: 1–2); *Куда тебя умчало восхищенье? <...> Сядь лучше здѣсь на канаве широкомъ <...>* («Илья Муромец») — *И хоть лежу я здесь на канаве <...> По мерзлой пашне мчусь я в тряском беге* (5: 378). Слово *канаве* в языке октавы выглядит не менее диковинно, чем слово *дура*, которое у Загорского и Пушкина прямо или косвенно характеризует музу: *<...> А ты кричишь, какъ дура, въ изступленьѣ <...>* («Илья Муромец») — *Он вынянчен был мамкою не душой <...>* (5: 375; об александрійском стихе французских классиков XVII—XVIII вв.)⁵⁷.

Загорский велит своей музе не заноситься: *Сядь лучше здѣсь на канаве широкомъ, // Чѣмъ лѣзть на верьхъ крутыхъ Парнасскихъ горъ <...>* Пушкин тоже сомневается насчет высокого призвания своих октав: *Мне видно с ними над парнасской высью // Век не бывать,* — а общелитературную ситуацию определяет совсем скептически: *И табор свой писателей ватага // Перенесла с горы на дно оврага <...>* (5: 375, 378). И в «Муромце», и в «Домике» возникает тема стыда за написанное: *Хоть ты друзей не много постыдись!* («Илья Муромец»; адресовано к музе) — *Стыд русскому поэту!* (5: 373; о себе). Загорский сочувствует читателям, томящимся в ожидании поэмы: *<...> Друзья всѣ ждутъ въ молчаніи глубокомъ <...>* Подобным образом Пушкин, обратившийся было к читателям как к *друзьям*, извиняется перед ними за промедле-

там печенег; // Там клики битвы, там побег; // Тот опрокинут булавою; // Тот легкой поражен стрелою; // Другой, придавленный щитом, // Расстоптан бешеным конем... («Руслан и Людмила», VI: 256–257, 260–268).

⁵⁷ Стилистическая палитра «Домика в Коломне» может сравниться с «Ильей Муромцем»: от *дуры, сволочи, разгильдяя, негодяя* — и вплоть до *хладного идеала*.

ние: <...> я <...> *ждать напрасно заставляю вас* (5: 381). И тот, и другой автор отмечают начало рассказа: <...> *Начнем же имь рассказывать свой вздорь!...* («Илья Муромец») — *Теперь начнем* («Домик в Коломне», IX: 3); ср.: *Однако ж нам пора. Ведь я рассказ // Готовил <...>* (5: 381). Оба поэта остерегаются при этом быть чересчур болтливыми: *Но берегись излишняго болтанья <...>* («Илья Муромец») — *Язык мой враг мой: все ему доступно, // Он обо всем болтать себе привык!...* (5: 381); *Но кто болтлив, того молва прославит // Вмиг извергом...* («Домик в Коломне», XII: 5–6). Кстати, свою поэтическую «болтовню» Пушкин, вторя Загорскому, уничижительно называет *вздором* — пусть не сам, так устами воображаемых критиков: *Охота вам писать такие вздоры <...>* (5: 371 примеч. 7а); ср.: <...> *много вздору // Приходит нам на ум <...>* («Домик в Коломне», XI: 6–7).

Я не берусь решать, был ли Загорский знаком с ирои-комическими октавами Байрона или он пришел к своему открытию самостоятельно, отталкиваясь, как и автор «Беппо», от итальянского бурлеска; ясно лишь, что Байрон входил в круг чтения русского поэта, переложившего стихами его стихотворение в прозе «The Death of Calmar and Orla: An Imitation of Macpherson's Ossian» (Загорский 1823)⁵⁸. Но творческая зависимость «Домика в Коломне» от вступления к «Илье Муромцу», по-моему, сомнению не подлежит. Чтобы вполне оценить ее глубину, примем во внимание, что Загорский научил Пушкина не только пересмеивать себя и других, мешая в октавах прозаизмы и брань со славянизмами и запанибрата болтая с музой и читателями. Еще автор недописанной «богатырской поэмы» наметил пути сопряжения элегической и комической семантики в рамках одного текста. Мотивы мечты и воспоминания (они были центральными у Жуковского и Гёте) Загорский, а за ним Пушкин вводят в ирои-комикку не снижая: *Я вспомнил о старушке, о невесте <...> О той поре, когда я был моложе <...> Мне стало грустно <...>; Я живу // Теперь не там, но верною мечтою // Люблю летать, заснувши наяву, // В Коломну, к Покрову <...> Туда, я помню, ездила всегда // Графиня....* и т. п. («Домик в Коломне», X: 5 – XI: 1; XX: 4 – XXI: 2; ср. Semjonow 1965: 93 и др.; Гаспаров, Смирин 1986: 262—263)⁵⁹.

Выходит, оставляя 4-стопный ямб *мальчикам в забаву*, Пушкин взял комическую октаву у одного из таких «мальчиков»: Загорский умер, когда ему едва исполнилось двадцать лет. Пушкинский интерес к его стихам засвиде-

⁵⁸ Ср. прозаический перевод с французского (Каченовский 1821).

⁵⁹ Октавы «Домика в Коломне» от октав Загорского имеют важные формальные отличия: во-первых, в них нет цезуры, от которой в 5-стопном ямбе Пушкин отказался в 1830 г. (Томашевский 1923: 24—25), а во-вторых, конец синтаксического периода в них далеко не всегда попадает на клаузулу (см. § 2).

тельствован документально. В ответ на первую публикацию отрывков из «богатырской поэмы» (Загорский 1825а; 1825б) будущий создатель «Домика в Коломне» спрашивал П. А. Плетнева в начале декабря 1825 г.: «Не ужь-то *Ил(ья) Мур(омець)* Загорскаго? если нѣтъ кто-же Псевдонимъ, если да: какъ жаль что онъ умерь!» (Пушкин 1926, I: 172).

4. Хотя «Домик в Коломне» не имел никакого успеха и «почти все́ми» был принят «за признак конечнаго паденія ⟨...⟩ поэта» (Анненков 1855: 294)⁶⁰, по прошествии всего нескольких лет стихотворная повесть Пушкина стала «вызывать одно за другим подражания. Быть может, — подытоживал Б. В. Томашевский, — ни одна из его «поэм ⟨...⟩ не отразилась так в русской литературе, как „Домик в Коломне“» (1941а: 297—298). Она породила целое «семейство» повестей в стихах, из коих многие писаны октавами: это «Аул Бастунджи» (1833—1834) Лермонтова, «Царица моря» (конец 1830 — начало 1840-х годов), «Талисман» (1842), «Сон» (1856), «Две липки» (1856) и «Студент» (1884) Фета, «Поп» (1844) и «Андрей» (1845) Тургенева, «Отпетая» (1847) А. Григорьева, «Портрет» (1872—1873) и «Сон Попова» (1873) А. К. Толстого, «Княжна ***» (1874—1876) А. Майкова, «Кремлев» (1890, 1894) Ф. Сологуба, «Старинные октавы» (1905—1906) Мережковского, «Деревья» (1918) Вяч. Иванова и др. (см. Томашевский 1941а: 298—305; Semjonow 1965: 94—108; Федотов 1999: 207—208). Не так давно в этом «семействе» случилось прибавление — самым младшим его членом стала поэма Тимура Кибирова «Сортиры» (1991), вобравшая чуть ли не весь репертуар инвариантных мотивов, аккумулярованных ирои-комической октавой XIX столетия.

Кибиров с первых же строф строит свое произведение как пародию на эпическую поэму. Он начинает с опознавательных сигналов жанра — с «предложения» и «призывания»: в первом из них автор, верный заветам «пудренных пиитик», обязывался сообщить «*вкратцѣ*, о чемъ писать намъ-рень», а во-втором — призывать «Божество, или другое какое нибудь лице и просить помощи или наставленія къ продолженію своей поэмы» (Остолопов 1821, ч. I: 476; Шапир 1999б: 31—32; 2000а: 242—243). Воспевать Кибиров надумал, ясное дело, *сортиры* (муза зовет его *сходить на двор*), и хотя он просит себе для этого твердой памяти, но обращается не к Мнемосине, а к эпической музе, как Пушкин в «Евгении Онегине»: *О, дай Бог памяти, о, дай мне, Каллиопа, // блаженной точности, чтоб описать сей двор!* («Сортиры»,

⁶⁰ Ср., однако, восторженный отзыв анонимного рецензента на первую публикацию поэмы (ЛПРИ: 546—547).

3: 8 – 4: 2)⁶¹. Это не единственный рефлекс традиционной поэтической мифологии, по обыкновению жанра сниженной: уже в 3-й строфе появляется *Лета*, а в 25-й строфе — *Пегас*. Отвергая расхожие темы писателей-почвенников (*Вольно // осводоцам отечественной Леты // петь храмы, и заимки, и гумно (...)*), Кибиров оправдывает небрезгливость собственной музыки:

Отрадно

Пегасу на раздолье свежих тем
резвиться и пастись — пускай немного
воняет, но уж лучше, чем дорога

26 шоссейная, где тянется обоз
усталых кляч...

«Сортиры», 25: 5 – 26: 2

Разговор о преимуществах Пегаса перед тянущимся по дороге ассенизационным обозом возвращает нас к сравнению поэтического «парения» с *кибиткой* (как у Байрона) или с *телегой* (как у Пушкина).

Скатологическая тематика в ирои-комических октавах не должна удивлять: она продиктована тою же традицией. Критике, настоятельно требовавшей *Для вдохновенных песнопений // Избрать возвышенный предмет* («Египетские ночи», гл. II)⁶², Пушкин отвечал в наброске предисловия к VIII и IX главам «Онегина»: «Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критике нет нужды разбира(ть), что стихотворец описывает, но как описывает» (б: 540 примеч. **)⁶³. Всего несколькими неделями раньше Пушкин воспользовался своим правом на «ничтожный предмет», сочиняя «Домик в Коломне» (Сидяков 1968: 11—14; Харлап 1980: 220 и др.). Несомненно, однако, что русского поэта поддерживал и укреплял авторитет Байрона: *But my Muse withstands // The giant thought of being a Titan's bride, // Or travelling in Patagonian lands; // So let us back to Lilliput (...)* = *Но моя Муза отвергла // Гигантскую мысль стать невестой Титана // Или путешествовать в Патагонии; // Поэтому вернемся к лиллипутам (...)* («Don Juan», VI, XXVIII: 3–8). До

⁶¹ Может быть, не случайно в 5-стопных ямбах «Сортиров» две эти строки, отсылающие к заповедям классицизма, написаны александрийским стихом (поэма цитируется по изданию Кибиров 1993).

⁶² Впервые это произошло еще в 1820 г., в рецензии на «Руслана и Людмилу»: «(...) надобно жалеть, что дарование не избрало для себя болѣе благороднаго и возвышеннаго предмета (...)» (НЗ 1820: 68).

⁶³ Ср. парадокс пушкинского Импровизатора, продающего заказное вдохновение: «Вот вам тема, — сказал ему Чарский: — поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» (8: 268).

описания отхожих мест и дефекации Байрон, правда, не унизился, застряв где-то на полпути, — лейтмотивом его поэмы стала работа пищеварительных органов:

«*O dura ilia messorum!*» — «Oh
Ye rigid guts of reapers!» I translate
For the great benefit of those who know
What indigestion is — that inward fate
Which makes all Styx through one small liver flow.

«*Don Juan*», IX, XV: 1–5⁶⁴

Разрабатывая эту богатую тему, Байрон не ограничивается физиологией («*Don Juan*», II, LXVII: 7–8; V, XXX: 1–2; XXXII: 4–8; VII, XXXVI: 3–4; IX, XIV: 5–8; X, XIV: 6–8; XV, LXIX: 3–4; и др.); метафоры *пищеварения* (*digestion*) и *несварения желудка* (*indigestion*) распространяются на сферу духовной жизни: *But System doth reverse the Titan's breakfast, // And eats her parents, albeit the digestion // Is difficult* = *Но* 〈философская〉 *система, в противоположность завтракающему Титану, // Пожирает своих родителей, хотя переварить их // Нелегко* (см. «*Don Juan*», XIV, II: 1–3; ср. XI, III: 1–2). Иногда кажется, что поэтическую мысль Байрона в ее движении от ротового отверстия к анальному тормозит только запор:

〈...〉 Nadir Shah, that costive Sophy,
Who, after leaving Hindostan a wild,
And scarce to the Mogul a cup of coffee
To soothe his woes withal, was slain, the sinner!
Because he could no more digest his dinner 〈...〉

«*Don Juan*», IX, XXXIII: 4–8⁶⁵

Стихи про персидского шаха Байрон снабдил примечанием: «He was killed in a conspiracy, after his temper had been exasperated by his extreme costivity to a degree of insanity» = «Он был убит заговорщиками из-за своей ярости: чудовищные запоры приводили его в состояние умопомешательства» (Вугон 1903, VI: 380 n. 2).

⁶⁴ Перевод: «*O dura ilia messorum!*» — «*O* // *Стойкие кишки жнецов!*» — *перевожу я // В пользу того, кто знает, // Что такое несварение — внутренний рок, // Заставляющий весь Стикс течь сквозь маленькую печенку*. Латинская цитата — из Горация (Ерод. III: 4).

⁶⁵ Перевод: 〈...〉 *Надир-шах, этот страдающий запором повелитель Персии, // Приведший в разорение Индостан // И оставивший Великому Моголу разве что чашку кофе // Для утоления его горестей, был убит за свои грехи, // Потому что не мог более переваривать обед* 〈...〉

Следующий шаг сделал Пушкин, который ввел в поэму мотив дефекации — пока не в текст, а в подтекст, но прочитывается оный без труда. В одном случае к нему ведет фонетический сдвиг в паремии, перифразом которой ознаменован финал «Домика в Коломне»: *К чему ж такую подняли тревогу, // Скликали рать и с похвальбою шли?* (XXXIX: 3–4). Тут подразумевается искомно двусмысленная пословица: *Не хвались идучи на рать, хвались идучи съ рати* [= сра́т'и] (Даль 1866, ч. IV: 76). В другом случае аллюзия была еще прозрачнее, почему Пушкин очень скоро ее из поэмы вычеркнул (ср. Шапир 2001/2002: 242):

Фригийский раб, на рынке взяв язык,
Сварил его... (у Г.(осподина) Копа
Коптят его) Езоп его потом
Принес на стол... Опять! зачем Езоп
Я впшел с его вареным языком
В мои стихи — что вся прочла Европа,
Нет нужды вновь беседовать о том —
Насилу-то рифмач я безрассудный
Отделался от сей октавы трудной.

(5: 381)

Иноязычные имена собственные на *-она* (*Кона*, *Езона* и особенно *Европа*), по крайней мере, с XVIII в. для русского уха накрепко связаны с табуированным словом, обозначающим мягкую часть тела ниже спины: «⟨...⟩ Майковъ, трагикъ встрѣтя Ф. Визина, спросилъ у него, заикаясь по своему обыкновенію: Видѣль-ли ты мою Агріопу — Видѣль — Что жъ ты скажешь объ этой трагедіи? — Скажу: Агріопа, засраная жопа» (Пушкин 1935г: 6; из письма П. А. Вяземскому от 10—13 января 1831 г.). Не учитывать ассоциации Пушкин не мог; он сам этих рифм не чурался: ⟨...⟩ *Но, в пример и страх Европы, // Многим можно б высечь жопы, // С позволения сказать* (из коллективных лицейских куплетов на слова «С позволения сказать», 1816); *Когда смотрю я в зеркала, // То вижу, кажется, Эзона, // Но стань Дембровский у стекла, // Так вдруг покажется там жопа* (приписываемая Пушкину эпиграмма на К. И. Дембровского, 1819 — апрель 1820); *Ты помнишь ли, как всю пригнал Европу // На нас одних ваш Бонапарт-буян? // Французов видели тогда мы многих жопу, // Да и твою, говенный капитан!* («Рефутация г-на Беранжера», 1827)⁶⁶. Ср. также стихотворение «Раззевавшись от обедни...»

⁶⁶ Пушкинское авторство этого стихотворения подверг обоснованному сомнению И. В. Немировский (1999). Известно тем не менее, что Пушкин исполнял эти куплеты вслух.

(1821): *Признаюсь пред всей Европой, — // Хромоногая кричит: — // М(авро-гений) толстожопый // Душу, сердце мне томит.* Надо ли говорить, что этим рифменным клише многие пользовались и раньше, в частности С. А. Неелов (1778?—1852), чьи стихи Пушкин хвалил («прелесть»), а сочинителя окрестил «певцом дерьма», «*le chantre de la merde*» (1926, I: 131): *⟨...⟩ Не первым быть хочу писателем в Европе, // А так, чтобы подчас слово сказать о жопе ⟨...⟩; Мусье Давуст // Забился в куст, // Чтоб удивить Европу // А Удино // Попал в говно // И подмывает жопу* (цит. по Панов С. 1995/1996: 256, 258—259). Байрон как-то пошутил, что «монархи менее властны порой, чем рифмы» («*Don Juan*», V, LXXVII: 7–8): без преувеличения, услышав на конце стиха *Европа*, читатель ждет уж обценной рифмы (ср. Левинтон 1991: 53 примеч. 35). А не дождавшись, понимает, что Пушкин говорит о *жопе* Эзоповым языком⁶⁷.

М. В. Строганов ошибается, утверждая, что «Пушкин не имеет к теме „Сортиров“ никакого отношения» (1993: 115). Вместе с пушкинской строфой Кибиров берет «тройное созвучие» на *-она* и тоже нарушает рифменное ожидание⁶⁸. Не повторив ни единого слова из «трудной октавы» «Домика в Коломне», наш современник находит три других европеизма, удовлетворяющих требованиям рифмы:

О, дай Бог памяти, о, дай мне, Каллиопа,
 блаженной точности, чтоб описать сей двор!
 Волною разноцветного сиропа
 там тянется июль, там на забор
 отброшена лучами фильмоскопа
 тень бабочки мохнатой, там топор
 сидит, как вор, в сирени, а пила
 летит из-за сарая, как стрела.

«Сортиры», 4: 1–8

Кричащее отсутствие неприличного слова, вычитываемого между строк, не вяжется с заглавной темой «Сортиров». Любопытно, что и дальше, на протяжении всех 106 строф поэмы, Кибиров парадоксальным образом обходится

⁶⁷ Потаенная рифма — лишь одно из многоуровневых проявлений конститутивного принципа «Домика в Коломне»: Пушкин всё время побуждает «читателя прогнозировать дальнейший ход поэмы, причем прогнозы эти не сбываются с регулярностью поразительной ⟨...⟩ Чувство обманутого ожидания постоянно присутствует в повествовании, сопровождая каждый его поворот» (Хаев 1977: 29).

⁶⁸ Ср. *стопы : холопы : Европы* в грибоедовской эпиграмме на М. Дмитриева и А. Писарева (1824). См. также коллекцию рифм на *-она* у Г. Шенгели (Гаспаров 2000: 41).

без ключевого слова, хотя вообще-то им не гнушается — ср. *толстую жопу жены лейтенанта* из послания «Художнику Семену Файбисовичу» (Кибиров 1993: 9)⁶⁹.

Дефекация и соответствующий орган тела в коломенской повести Пушкина завуалированы, но в других его произведениях, не предназначавшихся для печати, вещи названы своими словами. В «Сортирах» поэту не зря отведено почетное место среди классиков темы: *Пушкин тоже // об афедроне царском написал // и о хвостовской <о>де* (95: 2–4). Но в творчестве классика есть контексты, куда теснее связанные с тематическим и образным строем «Сортиров», чем стихотворение «Ты и я» (1825?), по случаю пришедшее на память Кибирову (Строганов 1993: 116—117)⁷⁰. Поэму открывают образы энуреза и диспепсии как «синонимы» поэтического недержания и графоманства:

Не все ль равно? Ведь клялся Пастернак
насчет трюизмов — мол, струя сохранна,
Поэзия, струись! Прохладный бак
фаянсовый уж полон. Графомана
расстройство не кончается никак.
И муза, диспепсией обуяна,
забыв, что мир спасает красота,
зовет меня в отхожие места (...)

«Сортиры», 1: 1–8

К похожим метафорам прибегал Пушкин, всякий раз инспирируемый на это Вяземским. В ответном письме к нему (не позднее 21 апреля 1820 г.) Пушкин подхватил выражение своего корреспондента: «Я читаль моему преобразенскому приятелю <Катенину> — нѣсколько строкъ тобою мнѣ написанныхъ въ письмѣ къ Тургеневу — и поздравилъ его съ щастливымъ испражнѣнѣмъ пировъ Гомеровыхъ — Онѣ отвѣчалъ что <говно> твое а не его» (Пушкин 1926, I: 10; ср. 13: 12—13). Много лет спустя, опять-таки с подачи Вяземского и обыгрывая его словоупотребление, Пушкин писал ему 14 августа 1831 г.: «У Ж(уковскаго) поносъ поэтической хотя и прекратился однакожь онѣ все еще поддрискиваетъ гекзаметрами» (1935г: 43; ср. 14: 199). Через три недели, 3 сентября, Пушкин сообщал тому же адресату: «Я началъ также подристывать; на дняхъ изпрознилъ сказкой въ тысяча стиховъ; Другая въ

⁶⁹ В своей поэме автор не пользуется и словом *говно* (ср. Кибиров 1993: 48), которое заанаграммировано в рифмах 2-й октавы: *давно* : *вольно* : *гумно* («Сортиры», 2: 2, 4, 6).

⁷⁰ О датировке и о содержании этого стихотворения см. Вацуру 1999б.

брюхъ бурчить. А все холера...» (1935г: 46). Но обстоятельнее всего, и притом в стихах, Пушкин развил эту тему осенью 1825 г. В то лето в письме к жене Вяземский набросал даже нечто вроде философии *говна* (ОА 1909, V, вып. 1: 59), отголоском которой стали его письмо Пушкину от 16 октября и, по-видимому, приложенное к этому письму пародийное «посвящение» Хвостову, которое до нас не дошло (см. 13: 238—239; Вацура 1999б: 56). Пушкин откликнулся поэтически:

«Въ глуши, измучась жизнью постной,
 Изнемогая животомъ,
 Я не парю — сижу орломъ
 И боленъ праздностью поносной.
 Бумаги берегу запасъ,
 Натугу вдохновенья чуждый,
 Хожу я рѣдко на Парнасъ,
 И только за большою нуждой⁷¹.
 Но твой затѣйливый навозъ
 Приятно мнѣ щекотить носъ:
 Хвостова онъ напоминаетъ,
 Отца зубастыхъ голубей
 И духъ мой снова позываетъ
 Ко испражнению прежнихъ дней.

Благодарствую, душа моя — и цалую тебя въ твою поэтическую ⟨жопку⟩ — съ тѣхъ поръ какъ я въ Михайловскомъ я только два раза хохоталъ; при разборѣ новой пѣитикѣ басень, и при посвященіи г⟨овну⟩ г⟨овна⟩ твоего» (Пушкин 1926, I: 167). Ср. также эпиграмму «Сожаленье не поможет...» (1819?), которая долгое время приписывалась Пушкину: ⟨...⟩ *Все ж мне жалъ, что граф Хвостов // Удержатъ в себе не может // Ни у(ри)ны, ни стихов* (Орлов 1931: 172).

Из материала для эпиграмм, для эпистолярных *bons-mots* Кибиров komponует сюжетный стержень ирои-комической поэмы, на который, как и его учителя в этом жанре, нанизывает анекдоты различной занимательности и назидательности. Мотивировка та же, что и в стихотворной повести Пушкина: ⟨...⟩ *конфетки // из всякого дерьма творит поэт* («Сортиры», 90: 8 – 91: 1)⁷². Поэтому металитературная функция физиологических отпавлений, а также

⁷¹ Этой же фразеологией пользуется Кибиров: *Доселе я ⟨...⟩ опаску ошущаю неизменно, // садясь орлом...; ⟨...⟩ покуда ты, справляя напряженно // нужду большую, смотришь удивленно ⟨...⟩* («Сортиры», 11: 3, 5–6; 28: 7–8; ср. Строганов 1993: 116—117).

⁷² В подкладке, кроме общеязыкового оборота, еще и ахматовские «Тайны ремесла»: *Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда ⟨...⟩* («Мне ни к чему одические рати...»).

мѣста и времени их совершения у Кибирова совсем не эпиграмматическая; его цель — не принизить то, что считается поэтическим, а поэтизировать то, что считается низким: *⟨...⟩ поэт объемлет // буквально все, и первую любовь // ко всякой дряни ощущает вновь* («Сортиры», 91: 6–8). В результате *сортиры* вырастают до размеров геополитического и социокультурного символа; однако и это обобщение в русской словесности имеет давнишнюю историю. 11 июня 1834 г. Пушкин писал жене о Николае I: «На *того* я перестал сердиться, потому что, *toute réflexion faite*, не он виноват в свинстве его окружающем. А живя в нужнике, по неволе привыкнешь к ⟨говну⟩, и вонь его тебе не будет противна, даром что *gentleman*. Ух кабы мне удрать на чистый воздух» (16: 159)⁷³.

Копрологические подтексты «Домика в Коломне», будучи возведенными в ранг сюжетобразующих мотивов, у Кибирова не заслоняют фундаментальных тем, завещанных бурлеску эпопеями древности. Три линии в ирои-комическом повествовании «Сортиров» — любовная, военная и путевая — стянуты к образу лирического героя. Перед читателем проходит вся его жизнь, от эмалированного ночного горшка до турникета в кооперативном нужнике: ранние годы в семье советского офицера, бесконечные переезды (Кабарда, Башкирия, Заполярье, Подмосковь...), детский вуайеризм и подростковый онанизм героя, половое созревание и первые влюбленности, провинциальная школа, столичный вуз и срочная военная служба, кажется, где-то в Средней Азии... На фоне картин испражнения, мочеиспускания и рвоты всё это начинает казаться почти что литературной условностью.

Традиционное и нетрадиционное в тематике кибировской октавы существуют не изолированно, но всегда переплетаются и взаимно окрашивают друг друга. Таков симбиоз, в который вступают эпический мотив странствия с мотивом естественной потребности:

Пыхтит и пахнет сажей паровоз
не списанный еще. Давай-ка трогай
и песню не забудь, и папирос

⁷³ В стихотворной повести Пушкина эта неизбежная субстанция российской жизни изображена несколько иначе: *⟨...⟩ И там копышутся себе в грязи // Густой, болотистой, прохладной, клейкой ⟨...⟩ → И там себе мы возимся в грязи // Торгуемся, бранимся, [так что любо]* (5: 378, 379). Ср. письмо П. А. Вяземскому (март 1823): «Я барахтаюсь въ грязи молдавской, чортъ знаетъ когда выкарабкаюсь. Ты — барахтайся въ грязи отечественной и думай:

Отечества и грязь сладка намъ и приятна»

(Пушкин 1926, I: 43; Фомичев 1980а: 55 примеч. 9).

дым голубой в вагоне ресторане
ты не забудь, и жидкий чай в стакане

- 27 с барочным подстаканником, и взгляд
в окне кромешном двойника смешного,
и как во тьме мучительно храпят
в купе соседнем, как проходишь снова
в конец вагона, и бредешь назад,
прочтя дугой начертанное слово
безжалостное «Занято», но вот
свободно, наконец. И настает

- 28 блаженства миг.

«Сортиры», 26: 3 – 28: 1

Тема армии под углом материально-телесного низа изначально не сулит ничего хорошего: <...> *дядя Слава, // студент КБГУ, садится вновь // в костюме новом на погранзаставу // из пластилина* («Сортиры», 7: 1–4). В этой детской катастрофе — прообраз юношеских страданий героя: *Мне давалась трудно // наука побеждать. Никак не мог // я поначалу какать в многолюдном // сортире на глазах у всех* («Сортиры», 69: 1–4). И это лишь первая глава горькой солдатской исповеди: герой вспоминает, как драил до потери сознания клозетное *очко*, как отправился было за подтиркой для одного из *дедов* и как вместо себя послал за ней *самого слабого и забитого из казарменных салаг*.

Эротика у Кибирова тоже выступает в «сортирной» аранжировке. Герой, понуждаемый расстройством желудка, спешно покидает девушку в момент наивысшей близости:

Я внезапно замер,
схватил штаны и, прошептав: «Прости,
я скоро!», изумленными глазами
подружки провожаемый, пути
не разбирая, стул с ее трусами
и голубым бюстгалтером свалив,
дверь распахнул и выскочил, забыв

- 66 закрыть ее, помчался коридором
пустым. Бурление адское в кишках
в любой момент невысказанным позором
грозило обернуться.

«Сортиры», 65: 2 – 66: 4⁷⁴

⁷⁴ Не совсем понимаю, что хотел сказать А. Л. Зорин в предисловии к первой публикации «Сортиров»: «Эротика здесь <то есть в поэме> нет» (1991: 107).

Эпизод пародирует целых три пушкинских поэмы (Шапир 2003а: 73). Во-первых, это побег разоблаченной кухарки из «Домика в Коломне»: *⟨...⟩ Та, второпях, с намыленной щекой // Через старуху (вдовью честь обидя), // Прыгнула в сени, прямо на крыльцо, // Да ну бежать ⟨...⟩* (XXXVI: 3–7). Во-вторых, это ночной визит Нулина к Наталье Павловне: *⟨...⟩ накинув // Свой пестрый шелковый халат // И стул в потемках опрокинув ⟨...⟩* («Граф Нулин», 244–246). В-третьих, это бесцельные скитания безумного Евгения по Петербургу: *Нередко кучерские плети // Его стегали, потому // Что он не разбирал дороги // Уж никогда ⟨...⟩* («Медный Всадник», II: 110–113)⁷⁵.

Верный ученик Пушкина, автор «Сортиров» в своих октавах сливает байроновскую струю с гётевской, комическую семантику с элегической. Мотив воспоминания, доставшийся от предшественников, у Кибирова приобретает навязчивость: *помнится невнятно; страшно припомнить; уже не помню; теперь не помню; уже не помню; помню я; помнится; ты помнишь ли; но помнится; не помню; страшно и стыдно вспоминать; я помню; точно не помню; вспомнил я сейчас; не помню сколько* (11: 8; 23: 1–2; 39: 2; 47: 5–6; 50: 5; 52: 1; 53: 3; 60: 4; 61: 8; 77: 2; 83: 1–2; 87: 7; 92: 7–8; 97: 7; 99: 7). Поэт повторяет, как заклинание: *⟨...⟩ и песню не забудь, и папирос // дым голубой в вагоне-ресторане // ты не забудь ⟨...⟩; И не забудь про ручку // удобную на стенке ⟨...⟩; Так не забудь! — Клянусь, что не забуду; Ты только не забудь // мельканье шпал в кружочке этом...; ⟨...⟩ никогда // я не забуду этот вкус ⟨...⟩; И минуту эту // нельзя мне забывать* (26: 5–7; 28: 1–2; 29: 2, 7–8; 37: 3–4; 82: 4–5). Многие обороты пародийно дублируют пушкинские воспоминания, и не только из коломенской повести: *Я вспомнил о старушке, о невесте, // Бывало, тут сидевших под окном, // О той поре, когда я был моложе ⟨...⟩* («Домик в Коломне», X: 5–7) — *Вспомнил я сейчас // о том, что иногда не в унитаэ // урина проливается. О влажных // простынках я ни слова не сказал* («Сортиры», 97: 7–98: 2); *Туда, я помню, ездила всегда // Графиня... (звали как, не помню, право)* («Домик в Коломне», XXI: 1–2) — *⟨...⟩ на сцену клуба выплывала, чья // уже не помню, дочка. Боже правый!; А из дедов крутейшим был дед Жора, // фамилии не помню* («Сортиры», 50: 4–5; 77: 1–2; в обеих поэмах неверная память мешает повествователю припомнить имя персонажа); *⟨...⟩ Две ножки... Грустный, охладельный, // Я всё их помню ⟨...⟩ Когда ж, и где, в какой пустыне, // Безумец, их забудешь ты?* («Евгений Онегин», I, XXX: 12 – XXXI: 2) —

⁷⁵ Мотив кульминационного бегства (в туалет либо из туалета) Кибиров делает сквозным: пытаются удрать от взбешенной бухгалтерши двое подглядывавших за ней мальчишек; в ужасе вырывается из уборной полнотелая Лариса Геннадиевна, кем-то схваченная за зад в момент отправления нужды; и наконец, «обуянный диспепсией» герой в решающее мгновение уносится от возлюбленной.

Но помнится мне девушка одна. // Когда и где, в какой-такой пустыне // ее забуду? Твердые соски <...> («Сортиры», 61: 8 – 62: 2). Ностальгию по ушедшей молодости, по минувшему времени, так интриговавшую в пушкинской повести Гершензона, Кибиров обращает на еще более низкие и презренные объекты — на детские горшки, о которых он говорит с той же нежностью, с какой Пушкин — о ветхой лачужке. Поступь прогресса обоих поэтов не радует: *Лачужки этой нет уж там. На месте // Ее построен трехэтажный дом <...> Мне стало грустно <...>* («Домик в Коломне», X: 3 – XI: 1); ср.: *Не таков // теперь горшок — пластмасса заменила // эмалевую гладкость, и цветов // уж не рисуют на боках блестящих. // И крышек тоже нету настоящих* («Сортиры», 9: 4–8)⁷⁶.

У человека, свободно владеющего разными регистрами речи, интонация непринужденного разговора способна нейтрализовать противоречия между несовместимыми стилистическими формами (ср. Шапир 2004а: 38 примеч. 30). Своих новобранцев (*<...> что слог, то и солдат <...>*) Пушкин-полководец честит *мелкой сволочью* и тотчас восхищается их статью и выправкой: *Тут каждый слог замечен и в чести, // Тут каждый стих глядит себе героем <...>* («Домик в Коломне», III: 7, 5; V: 5–6). В первой из характеристик нет инвективы, во второй — дифирамба: обе выражают лишь пристрастное, любовно-покровительственное отношение поэта к языку и стиху. В «Домике в Коломне» элементы стиля лишены автономной семантики: в системе, выстроенной Пушкиным, любой стилеобразующий фактор потенциально готов принять любую нагрузку — в зависимости от авторской интонации и контекста. Это пушкинское открытие усвоили многие, включая Кибирова. Как Руанский собор на картинах Моне, дощатая уборная в его стихах запечатлена в разное время суток. Слог дневного пейзажа граничит с одическим, а ночной пейзаж отдает идиллией, но это не значит, что оценка описываемого или отношение к нему изменились:

14 <...> когда пирамидальный тополь клал
 тень кроны на фасад его, и в жгучий
 июльский полдень — как сиял металл
 горячих ручек, и Халид могучий
 на дочку непослушную орал,
 катавшуюся на двери скрипучей,

⁷⁶ Как и всюду в «Сортирах», поэзия Пушкина дает лишь средства для кибировской пародии, не являясь ее целью. Поэтому в роли донора поэтических формул могут выступать и другие авторы, скажем Шекспир, вернее его русские переводчики: *Прощай, читатель, помнишь обещай!..* («Сортиры», 97: 5) — *Прощай, прощай и помни обо мне!* («Гамлет», акт I, сцена 5) и т. п.

и крестовик зловещий поджидал
блистающую изумрудом муху
под шиферною крышей, и старуху

- 15 хакуловскую медленно вела
к сортиру внучка взрослая и долго
на солнцепеке злилась и ждала.
А на закате лучик, ярче шелка
китайского, и тонкий, как игла,
сочился сзади сквозь любую щелку,
и остывал спокойный небосвод
в окошке с перекладиной. Но вот
- 16 включали свет, и наступала темень
в окошке и вообще во всем дворе.
И насекомых суетное племя
у лампочки толклось, а у дверей
светились щели...

«Сортиры», 14:1 – 16:5

За «избыточностью», за переливающейся «роскошью» стиля скрываются та же ностальгия и легкая насмешка над собственной сентиментальностью.

Стилистический спектр «Сортиров» еще более широк, чем в стихотворной повести Пушкина. В кибировском бурлеске тщательно перемешаны библеизмы и поэтизмы, просторечие и вульгаризмы, арго и варваризмы, медицинская, научно-техническая, грамматическая и стиховедческая терминология, слова детской речи и профессиональный сленг, и всё это обильно приправлено цитатами из фольклора, из популярных песен, из массовой и элитарной поэзии. Как и в пушкинском «Домике», сцементировать эту смесь, придать ей органическое единство может лишь интонация автора, строящего свой рассказ как живой разговор с собеседником. Поэма Кибирова, как реплика в диалоге, начинается с неполного предложения: *Не все ль равно? Ведь клялся Пастернак // насчет трюизмов — мол, струя сохранна, // Поэзия, струись!* («Сортиры», 1: 1–3). Синтаксический стиль так же неровен, как лексический: несмотря на вереницы развернутых книжных периодов, черты разговорного синтаксиса периодически дают себя знать. Укажу хотя бы на апопсиопесис во второй строке 43-й строфы. Понимая, что заврался, поэт обрывает себя, но к начатому предложению не возвращается:

⟨...⟩ Был он белобрысый

- 43 и лысоватый, а она, как хром
начищенный. Среди прапорщиков... Здравсте!
Какие еще прапоры?! Потом,

лет через 10 эта злая каста
название приобретет с душком
белогвардейским. А сосед очкастый,
конечно, старшиною был. Так вот,
представь, читатель, не спеша идет

44 в уборную Лариса.

«Сортиры», 42: 8 – 44: 1

Иллюзия интерактивного общения подкрепляется частыми обращениями к читателю: *Но пусть // читатель лучше вспомнит <...>; <...> представь, читатель <...>; <...> ты угадал, читатель <...>; Без сомненья, читатель понял <...>; <...> прощай, читатель; Прощай, читатель, помнишь обещай!.. // Нет! погоди немного! Заклинаю, // еще немного!* («Сортиры», 21: 6–7; 43: 8; 46: 4; 55: 6–7; 97: 3–7). Частью эти апелляции пародийны: *Читатель ждет уж рифмы Рубинштейн, // или Эпштейн, или Бакуштейн. Напрасно* («Сортиры», 59: 3–4; ср. «Евгений Онегин», 4, XLII: 3–4). Двукратное прощание с читателем в 97-й октаве тоже пародирует «Онегина»: *Кто б ни был ты, о мой читатель, // Друг, недруг, я хочу с тобой // Расстаться нынче как приятель. // Прости <...> За сим расстанемся, прости!* («Евгений Онегин», 8, XLIX: 1–4, 14). Кибиров всячески старается вовлечь читателя в диалог и побудить к сопереживанию, раз уж невозможно превратить его в прямого соучастника событий. Как вам понравится такая попытка запихнуть читателя в шкуру персонажа?

Арктический мороз вгрызлся в пах
и в задницу, и лишь тепло одетым
ты мог бы усидеть, читатель мой,
над этой ледовитой дырой.

«Сортиры», 39: 5–8

Для поэта аудитория не сливается в безликую массу: у него есть, что сказать разным ее представителям. Он сознает, например, что вынужденный побег героя от распаленной ласками подружки может и не вызвать сочувствия у лиц прекрасного пола: *<...> представь себе, читатель! Не суди, // читательница!* (65: 1–2). Откровенничая насчет детских страхов, якобы окончательно не изжитых и по сей час, Кибиров из множества собеседников выделяет того, чье любопытство алчет подобных историй: *<...> фрейдист-голубчик, ну-ка, не кемарь!* <...> (11: 4). Наконец, в «Сортирах» манифестируется двойственность всякой поэтической адресации (ср. Шапир 1987: 228–229; 2000а: 33 примеч. б). Кроме более или менее далеких читателей, о коих еще неизвестно, прочтут ли они его стихи, Кибиров в коммуникативное пространство текста включает своих первых слушателей — друзей из ближнего круга, которые,

как водится, авторское чтение будут заливать рюмкой-другой: *Вертится // нетерпеливый Рубинштейн. Бокал // влечет Сережу; Наливай, Сережка!* (32: 5–7; 68: 8)⁷⁷.

Прилежным читателям пушкинских и байроновских октав такая манера повествования должна показаться знакомой. Автор затягивает начало, то и дело себя подстегивает и подгоняет; он перескакивает с темы на тему, возвращаясь к оставленному ранее; многочисленные отступления его не пугают; сбивчивый рассказ изобилует амплификациями. Эти вольности композиции отложились во фразеологии: *Нам пора* <...>; *Начнем же* <...>; *Но ближе к теме* <...>; *Но, кстати* <...>; *Надо было, // конечно же, начать с* <...>; *Как сказано уже* <...>; *Надо бы прерваться; Ну что ж, продолжим; Но мы от темы слишком далеки; Пора уже* <...>; <...> *прерваться надо; Ну вот. Продолжим* и проч. («Сортиры», 3: 7, 8; 8: 1, 8; 9: 1–2; 10: 1; 32: 7; 33: 1; 37: 8; 56: 1; 68: 8; 69: 1). Кое-что буквально воспроизводит классические шаблоны: *Нам пора* <...> («Сортиры», 3: 7) — *Однако ж нам пора* (5: 381); *Начнем же* <...> («Сортиры», 3: 8) — *Теперь начнем* («Домик в Коломне», IX: 1); *Но ближе к теме* <...> («Сортиры», 8: 1) — *But to my story = Но (вернемся) к теме* («Верро», XXI: 1); *Ну что ж, продолжим* («Сортиры», 33: 1) — *But to resume = Но продолжим* («Don Juan», I, CLVII: 1) и др. После этих словоизлияний Кибиров с кокетливой самоиронией досаждает на себя самого, злоупотребляющего долготерпением публики: *Вот, в сущности, и все. Давно пора // мне закругляться* («Сортиры», 89: 1–2), — после чего поэма длится еще восемнадцать октав. Этим отложенным финалом «Сортиры» отличаются от «Беппо» и «Домика в Коломне». Слова Байрона: <...> *here the story ends: // 'Tis to be wished it had been sooner done* <...> = <...> *тут и конец рассказу; // Хотелось бы, чтобы это случилось пораньше* <...> («Верро», XCIX: 6–7) — и впрямь звучат в последней строфе поэмы, а пушкинское *кончить тороплюсь* («Домик в Коломне», XXXVIII: 8) отделено от конца только двумя октавами.

Мотив пародийной морали в заключении: *Больше ничего // Не выжмешь из рассказа моего* («Домик в Коломне», XL: 7–8) — Кибировым, в свою очередь, пародийно перевернут в образе тужащегося автора: <...> *лирический герой встает с толчка, // но автор удаляется. Ни строчки // уже не выжмешь* («Сортиры», 105: 1–3). У Пушкина никак «не выжимается» содержание (мораль), а у Кибирова — форма (строчка), словно в соответствии с мандельштамовским выводом из «La Divina Commedia»: у Данте, «как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает» (Мандельштам 1994: 227). Вообще у Кибирова по сравнению с Пушкиным

⁷⁷ Имеется в виду поэт Сергей Гандлевский, чье имя трижды всплывает в поэме.

форма и содержание не раз меняются местами. Так, сочинитель «Домика в Коломне» отбрасывает приевшийся размер, а сочинитель «Сортиров» — приевшуюся идеологию: *Четырестопный ямб мне надоел: // Им пишет всякой. Мальчикам в забаву // Пора б его оставить* («Домик в Коломне», I: 1–3); *⟨...⟩ храмы, и заимки, и гумно, // и бортничество — всю эту халяву // пора оставить мальчикам в забаву* («Сортиры», 2: 6–8). Формально «Домик» кончается нравоучением, но по сути это отказ от морали (ср. Смирнова 1987: 173—174). Кто будет судить героев? Читатели? Но они поэту куда менее симпатичны, чем персонажи. Сам автор? Но он не всеведущий демиург, а простой рассказчик: он не знает даже того, *кто заступил Маврушу* в роли кухарки (ср. Сидяков 1977: 37; Гуменная 1991а: 43 и др.). В груди его подчас бушуют такие страсти, что он может показаться *извергом* («Домик в Коломне», XII: 6), — рядом с ними «добросовестный ребяческий разврат» обитателей коломенской лачужки воспринимается как сама невинность. Напротив, в «Сортирах» нравоучение отсутствует номинально. И у Байрона, и у Пушкина, и у Кибирова шокирующие прозаизмы по форме — это девальвация «устаревших» поэтических ценностей, а по сути — неприятие «превзошедшей» их современности. Но только у Кибирова неприятию социальной действительности отчетливо противопоставлено принятие Божьего мира, фактически составляющее имплицитную мораль поэмы:

На пустыре, спускавшемся к реке,
я встретил солнце. Точно посередине
пролета мостового, над рекой
зажглось, и пролилось, и — Боже мой! —

- 102 пурпурные вершины предо мною
воздвиглись! И младенческая грудь
таким восторгом и такой тоскою
стеснилась! И какой-то долгий путь
открылся, звал, и плыло над рекою,
в реке дробилось, и какой-нибудь
искал я выход, что-то надо было
поделать с этим! И пока светило
- 103 огромное всходило, затопив,
расплавив мост над речкой, я старался
впервые в жизни уловить мотив
еще без слов, еще невинный, клялся
я так и жить, вот так, не осквернив
ни капельки из этого!..

«Сортиры», 101: 5 – 103: 6

5. Инвариантность многих мотивов своей поэмы Кибиров не думает прятать от читателя, а настойчиво ее педалирует. В гармонии с общими принципами московского концептуализма, к которому поэт одно время примыкал (Постникова 1995: 49; ср. Кибиров 1996: 214, 218, 220), «Сортиры» частично тяготеют к центонности. Круг цитируемых и перифразируемых авторов очень широк: от хрестоматийных классиков до третьеразрядных советских поэтов, не говоря уже о фольклоре. Некоторые свои источники Кибиров раскрывает сам: *⟨...⟩ и пышный Ломоносов рассуждает // о Божием Величии не зря, // когда с полночных стран встает заря!* (33: 6–8). О других предоставляет догадываться читателю, рассчитывая на его поэтическую культуру. Например, строка: *⟨...⟩ там пряталась малиновая слива ⟨...⟩* (5: 3) — перекочевала в «Сортиры» из Лермонтова: *⟨...⟩ И прячется в саду малиновая слива ⟨...⟩* («Когда волнуется желтеющая нива...»). В словах: *Никого... Лишь вьюга // хохочет в очи...* (47: 1–2) — амальгамированы три стиха блоковской поэмы: *И вьюга пылит им в очи ⟨...⟩; Только вьюга долгим смехом // Заливается в снегах...* («Двенадцать», 292, 323–324). А в начале 90-й строфы «Сортиров»: *И как сияла твердь над головою⟨,⟩ // когда мочился ночью на дворе ⟨...⟩*, — переиначено стихотворение Мандельштама: *Умывался ночью на дворе — // Твердь сияла грубыми звездами*. Образы пастернаковской «Поэзии» модифицированы дважды (во вступлении и в финале поэмы), но один раз имя «донора» указано, а другой — нет: *Не все ль равно? Ведь клялся Пастернак // насчет трюизмов — мол, струя сохранна, // Поэзия, струись!* («Сортиры», 1: 1–3); *Сейчас я кончу, прохрипев без толку: // «Поэзия!..»* (104: 3–4). Ср.:

Поэзия, я буду клясться
Тобой и кончу, прохрипев ⟨...⟩

Поэзия, когда под краном
Пустой, как цинк ведра, трюизм,
То и тогда струя сохранна,
Тетрадь подставлена — струись!

Б. Пастернак. «Поэзия»

С равным успехом цитатный слой «Сортиров» ассимилирует прозу, причем это могут быть не только вдолбленные в память афоризмы Достоевского или Чехова: *И муза ⟨...⟩ забыв, что мир спасает красота ⟨...⟩* (1: 6–7); *Сестра таланта, где же ты, сестрица?* (32: 1). Во всяком случае, за гиперболизированными телесами Ларисы Геннадиевны: *В толпе видна // была мне белизна такого зада, // какого больше не случилось мне // увидеть никогда* (45: 8 – 46: 3) — мерещится изображение «нимфы с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал» (Гоголь 1951, VI: 9).

Но главный рудник, разрабатываемый на предмет добычи цитатного материала на постройку «Сортиров», — разумеется, собрание сочинений автора «Домика в Коломне». С Пушкина поэма Кибирова начинается, им же заканчивается (Строганов 1993: 117). Эпиграф взят из «Table-talk»: «Державин приехал. Он вошел в сени, и Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: „где, братец, здесь нужник?“» (Пушкин 1949, 12: 158). А в заключительной строфе «Сортиров» пушкинское имя возникает в контексте реминисценции, почерпнутой из самого Пушкина, — чтобы мы не забыли, чью книгу Кибиров держал раскрытой «во всё время разговора» с читателями: *И ветхий Пушкин падает из рук. // И Бейбутов⁷⁸ тяжелою волною // уже накрыт. Затих последний звук* (106: 2–4). Переделав в своих нуждах отрывок 1829 г., Кибиров попал в след Пушкина, примерявшего на себя в одном из автопортретов венок великого флорентийца:

Зорю бьют... Из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих —
Дух далече улетает.
Звук привычный, звук живой,
Сколь ты часто раздавался <...>

«Шаржируя себя под Данте» (Благой 1973: 64), Пушкин написал под рисунком: «Il gran padre A. P.» (РП: 693—694). Свои инициалы поэт подставил на место имени создателя «Комедии», взяв за основу крылатое выражение Альфиери из его сонета «O gran padre Alighier, se dal ciel mi gi...» (Розанов М. 1928: 18; Благой 1973: 64).

Литературное наследие Пушкина отражено в «Сортирах» неравномерно. Больше всего переключек, как и следовало ожидать, во-первых, с «Домиком в Коломне», а во-вторых, с произведениями, которые с ним связаны по стилю либо по стиху. Длинный ряд вышеприведенных параллелей между поэмой Кибирова и стихотворной повестью Пушкина нетрудно было бы умножить. Законная гордость уверенного в себе поэта: *Ведь рифмы запросто со мной живут; // Две придут сами, третью приведут* («Домик в Коломне», I: 7–8) — в ирои-комических октавах Кибирова трансформируется в ламентации о собственном бессилии, уже привычные нам по Пушкину и Байрону: <...> *никак не уживаются со мной // злодейки-рифмы — две еще приходят, // но — хоть ты тресни — третью не приводят!* («Сортиры», 38: 6–8). Следуя традиции «Дон-

⁷⁸ Рашид Меджид-оглы Бейбутов (1915—1984), азербайджанский певец, лирический тенор, народный артист СССР.

Жуана» и «Домика», Кибиров легко закрывает глаза на несовершенство подбираемых созвучий: *Пусть // простит Гандлевский рифмы. Как попало // я рифмовал опять* («Сортиры», 93: 8 – 94: 2). Кибировские суждения о просодии тоже в духе ирои-комической октавы: *Любимый мой хорей // тут подошел бы более...* (16: 6–7). В «Сортирах» (32: 5–6) «нетерпеливый Рубинштейн» *вертится* наподобие пушкинской музыки: *⟨...⟩ не вертись, резвушка!* («Домик в Коломне», IX: 1–2). *Жалобные песни // советского интеллигента* («Сортиры», 84: 4–5) напоминают «грустный вой русских песней»: *Но нравится их жалобный напев* («Домик в Коломне», XV: 3–4, 8). Порядок жизни обитателей коломенской лачужки в разные сезоны года спародирован в описании заполярной уборной:

Зимою ставни закрывались рано,
Но летом дѣ-ночи растворено
Всѣ было в доме. Бледная Диана
Глядела долго девушке в окно.

«Домик в Коломне», XVIII: 1–4

У Кибирова вместо *бледной Дианы* — слабый свет электрической лампочки:

А туалет был размещен в сенях.
Уже не помню, как там было летом.
Зимою толстый иней на стенах
белел, точней, желтел под тусклым светом.

«Сортиры», 39: 1–4⁷⁹

У Пушкина величественный зимний пейзаж, как «инородное тело», вклинивается в повествование о приземленных заботах старушки и Параши, обеспокоенных поиском кухарки: *Зима стояла грозно, // И снег скрипел, и синий небосклон, // Безоблачен, в звездах, сиял морозно* («Домик в Коломне», XXIX: 2–4). В «Сортирах» этот *небосклон* отозвался двумя чуть архаичными поэтизмами, придающими зрительный объем и эпическую значительность изображению уборной (один раз поданной изнутри, другой — извне): *⟨...⟩ и остывал спокойный небосвод // в окошке с перекладной* (15: 7–8); *И небосклон // уже был светел над покатою крышей // сортирную* (100: 4–6).

В обычаях ирои-комической октавы — выпады в адрес современных критиков и периодических изданий. Так, на страницах «Дон-Жуана» (I, ССІХ: 8;

⁷⁹ Ср.: *⟨...⟩ Луну, небесную лампаду, // Которой посвящали мы // Прогулки средь вечерней тьмы, // И слѣзы, тайных мук отраду... // Но нынче видим только в ней // Замену тусклых фонарей* («Евгений Онегин», 3, XXII: 9–14).

ССХI: 7) нашлось местечко для «Британского обозрения» («The British Review and London Critical Journal»), «Эдинбургского обозрения» («The Edinburgh Review») и «Ежеквартального обозрения» («The Quarterly Review»), а в X песни (строфы XI–XVI) Байрон отпускает шпильки, предназначенные Френсису Джеффри, издателю второго из этих журналов. Многие строки в ранних редакциях «Домика в Коломне» направлены против Н. И. Надеждина, Ф. В. Булгарина и Н. А. Полевого, а из текущей периодики упомянуты «Московский Телеграф», «Северная Пчела» и «Литературная Газета» (5: 377, 379). От великих не отстает и Кибиров: *⟨...⟩ как злорадно // из «Обозренья книжного» О. М. // посмаковал бы случай этот. Ладно* («Сортиры», 25: 1–3)⁸⁰.

Произведения Пушкина и Кибирова сцеплены массой соотносимых деталей. Мемуарная интонация «Домика в Коломне»: *Жила-была вдова, // Тому лет восемь* (IX: 3–4), — находит продолжение в «Сортирах»: *Лет 7 нам было* (19: 4). Есть еще более мелкие общие мотивы: *Лачужки этой нет уж там. На месте // Ее построен трехэтажный дом* («Домик в Коломне», X: 3–4) — *А вскоре переехали мы в новый // пятиэтажный дом* («Сортиры», 48: 1–2); *Сердце девы томной // Ей слышать было можно, как оно // В упругое толкалось полотно* («Домик в Коломне», XIX: 6–8) — *Глухо // стучало сердце* («Сортиры», 81: 8 – 82: 1); *⟨...⟩ На тонкой шее восковые бусы ⟨...⟩* («Домик в Коломне», XXV: 4) — *Тугой животик, нитка алых бус* («Сортиры», 21: 4). В «Домике» мысль о приятном взору пожаре *Приходит нам на ум, когда бредем // Одни или с товарищем вдвоем* (XI: 7–8); автор «Сортиров» спрашивает о лесных пожарах в Подмоскovie: *Товарищ, // ты помнишь ли?* (60: 3–4)⁸¹. Мавруша убегает от хозяйки, *закрыв себе лицо* (XXXVI: 7); перед тем, как сбежать в уборную, герой «Сортиров» показан *в грудях тугих // лицом зарывшись* (63: 5–6; общность сюжетного и словесного мотивов усиливается фонетикой и формой дееспричастия).

Иногда ошутимость реминисценций поддержана ритмической позицией. Неспроста, я думаю, прилагательное *напрасный* и наречие *напрасно* попадают в конец строки: *⟨...⟩ остолбенеv, я видел, как напрасный // крючок был сорван бурей* («Сортиры», 23: 5–6); *Читатель ждет уж рифмы Рубинштейн, // или Эпштейн, или Бакиштейн. Напрасно* («Сортиры», 59: 3–4). Ср.: *⟨...⟩ Кто ж родился мужчиною, тому // Рядиться в юбку странно и напрасно ⟨...⟩* («Домик в Коломне», XI: 3–4). Меньше впечатляет выпавший на клаузулу глагол

⁸⁰ О. М. — это Митроша Овечкин, псевдоним критика А. Н. Щуплова.

⁸¹ Но основной подтекст здесь другой — песня «Ты помнишь» из кинофильма «Мы из блокады»: *Ты помнишь, ты помнишь, товарищ, // Пусть память о том ты жела, // Как вьюга сквозь отсвет пожариц // По улицам мертвым мела* (музыка В. Плешака, слова М. Дахие).

храпеть: <...> и как во тьме мучительно храпят <...> («Сортиры», 27: 3) — *Бывало, мать давным-давно храпела <...>* («Домик в Коломне», XVIII: 7). Отдельный прием — это цитирование переносов из «Домика в Коломне» и «Онегина», проходящее лейтмотивом через всю поэму Кибирова (ср. Шапир 2003а: 73—74): *<...> я выводил // пятно. Меж тем светало. И пробили // часы — не помню сколько <...>* («Сортиры», 99: 5–7) — ср.: *Пробили // Часы урочные: поэт // Роняет, молча, пистолет <...>* («Евгений Онегин», 6, XXX: 12–14); *<...> но автор удаляется. Ни строчки // уже не выжмешь* («Сортиры», 105: 2–3) — ср.: *Больше ничего // Не выжмешь из рассказа моего* («Домик в Коломне», XL: 7–8); *И, перейдя на ультразвук, она // ворвалась в коридор. В толпе видна <...>* («Сортиры», 45: 7–8) — ср. в той же позиции заключительного двустушия перед межстрочным переносом: *<...> В ней вкус был образованный. Она // Читала сочиненья Эмина <...>* («Домик в Коломне», XIII: 7–8). Б. В. Томашевский подметил, что «почти всеми подражателями „Домика в Коломне“» «был канонизирован» прием «рассечения на стыке стихов имени и отчества действующих лиц» (1941а: 304): *<...> Ее сестра двоюродная, Вера // Ивановна, супруга гоф-фурьера* («Домик в Коломне», XXVI: 7–8). Не избежал этого и Кибиров, дважды разорвавший имя с отчеством и трижды — имя с фамилией: *<...> жирна // и высока была его Лариса // Геннадиевна. Был он белобрысый <...>* (42: 6–8); *<...> к советскому дичку привил Андрей // Андреич. Впрочем, так же, как фарцовку <...>* (3: 3–4); *Толстый Боря // Чумилин, по прозванию Чума <...>* (10: 4–5); *В ту пору <...> я пленен был навсегда // поэзией. «Суд памяти» Егора // Исаева я мог бы без труда <...>* (52: 1–4); *Среди салаг был всех бесправней Жаров // Петруша. Две коронки золотых <...>* (74: 2–3).

Как это видно из примеров, второе место в индексе цитируемости у Кибирова занимает «Онегин» — не просто как памятник общенационального значения, но как произведение, находящееся во власти бурлескной стихии. Среди мотивов, перешедших в «Сортиры» из пушкинского романа в стихах, тоже есть сквозные, уходящие корнями в байроновскую традицию. Доверительно и в подробностях поведав читателям, как выворачивал его *нутро проклятый «Солнцедар»*, изливавшийся в унитаз *кровоаво-красной жижей пищевой*, Кибиров кается в измене, которую он совершил по отношению к юношеской привязанности: *Прости меня, друг юности, портвейн! // Теперь мне ближе водки пламень ясный* (58: 1–2, 8–59: 2). Этот пассаж восходит к пушкинским откровениям насчет шампанского (ср. Строганов 1993: 115):

Но изменяет пеной шумной
 Оно желудку моему,
 И я Бордо благоразумный
 Уж нынче предпочел ему.
 К Ли я больше не способен;

Аи любовнице подобен
 Блестящей, ветреной, живой,
 И своенравной, и пустой...
 Но ты, Бордо, подобен другу <...>

«Евгений Онегин», 4, XLVI: 1–9

Противопоставление спиртных напитков, хотя бы один из которых вредит здоровью и сравнивается с любовницей, Пушкину, в свою очередь, было внушено Байроном:

<...> Cogniac!
 Sweet Naiad of the Phlegethontic rill!
 Ah! why the liver wilt thou thus attack,
 And make, like other nymphs, thy lovers ill?
 I would take refuge in weak punch, but rack
 (In each sense of the word), whene'er I fill
 My mild and midnight beakers to the brim,
 Wakes me next morning with its synonym.

«Don Juan», IV, LIII: 1–8⁸²

К узуальным темам ирои-комической октавы можно причислить оперированье с цифрами, фиксирующими объемы стихотворной продукции: *Уж три десятка строф я миновал <...>*; *Уже 7 сотен строк. Пожалуй, хва. // Кончаю. Перечестъ немного стыдно* («Сортиры», 32: 2; 93: 3–4). Помимо передразнивания письма Татьяны к Онегину (*Кончаю! Страшно перечестъ...*), здесь, возможно, содержится намек на то, что Пушкин в рукописи подсчитывал число строк «Домика в Коломне» (РП: 331; Пушкин 1997: 326—327). Но и независимо от этих выкладок идея количественного учета написанного нашла воплощение в пушкинской повести: *Как весело стихи свои вести // Под*

⁸² Перевод: <...> Коньяк! // Душистая наяда Флегетона! // Ах, зачем же ты так атакуешь печень // И делаешь, подобно другим нимфам, больными своих **любовников**? // Я бы нашел спасение в слабом пунше, но и арак // Всякий раз, когда я наполняю // До краев этим некрепким напитком мой полный стакан, // Заставляет меня наутро пробуждаться в страшных мучениях. В оригинале труднопереводимая игра слов: <...> но арак (= rack — афетическая форма от arrack 'арак') // (Во всех смыслах этого слова) <...> Пробуждает меня наутро со своим синонимом (то есть 'с пыткой') (ЛШ: 5–6, 8). В этих строках «Дон-Жуана» — две филологических неточности. Во-первых, тут задействованы далеко не все значения полисемичного rack: в 5-й строке слово использовано как наименование спиртного напитка, а в 8-й строке — как свидетельство причиняемых этим напитком страданий. Во-вторых, rack 'арак' и rack 'пытка, мучение; гибель' неправильно считать синонимами: заключительным пуантом строфы должно было бы стать слово *hotoput*.

цыфрами, в порядке, строй за строем (V: 1–2). А когда 9-я глава «Онегина» стала 8-й, поэту пришлось «пожертвовать одною из окончательных строф:

Пора: перо покоя просит;
Я девять песен написал <...>

(6: 197)

Всё это лежит в русле байроновских «шуточек» вроде:

<...> I've finished now
Two hundred and odd stanzas as before,
That being about the number I'll allow
Each canto of the twelve, or twenty-four <...>

«Don Juan», II, CCXVI: 2–5⁸³

Бурлескному стилю свойствен легкий макаронизм, простирающийся также на область рифмовки (Шапир 2004в: 420—421). Некоторые иноязычные речения сделались столь частотными, что стали вызывать у критиков саркастические замечания: «Ето *et cetera* пора бы и устать повторять безпрестанно!...» (Надеждин 1830б: 218). У Кибирова *et cetera* попадает в число надежных жанрово-стилистических симптомов: <...> *муза* <...> *зовет меня в отхожие места* — // *В сортиры, нужники, ватерклозеты, // etc.* (1: 6, 8–2: 2). В коломенской повести Пушкина, где латиница встречается только в написании имен Гюго и Сент-Бёва (5: 376), вышереченное *et cetera* отсутствует: *sum grano salis* предположим, что Пушкин учел замечание рецензента. Но в «Онегине» выражение встречается не только в 7-й главе, на которую обрушился Надеждин, но и в 3-й, оба раза в рифме: *пера* : *et cetera* (3, II: 10–11) и *et cetera* : *добра* (7, XXXI: 10–11); кроме того, внутри строки *et cetera* первоначально значилось в XXVII строфе 4-й главы и в одной из одесских строф Путешествия (см. 6: 364, 466)⁸⁴. «Дон-Жуан» почти втрое длиннее «Онегина», и пропорционально чаще встречается там соответствующий латинизм — всего 5 раз (III, I: 1; V, XLII: 6; VI, IV: 1; XII, LIII: 7; XIII, XXXVI: 4), из них один в рифме: *say* : *et cetera* (V, XLII: 4, 6).

Приведу вдобавок еще ряд онегинских реминисценций: <...> *чуть отрок, я пленен был навсегда // поэзией* («Сортиры», 52: 2–3) — *Чуть отрок, Ольгою плененный* <...> («Евгений Онегин», 2, XXI: 1); <...> *я* <...> *описал покамест лишь*

⁸³ Перевод: <...> *я закончил сейчас // Две сотни строф с лишком, как и в прошлый раз; // Это около того, что я отпускаю // На каждую песню из двенадцати или из двадцати четырех* <...> (ср. «Don Juan», XII, LV: 5–8; и др.).

⁸⁴ Тот же семантический ореол имеет двукратное *et cetera* в 133-м стихе «Графа Нулина» (ср. Nabokov 1975, 2: 322—323).

крупницу // из тех богатств, что смутно прозревал // я сквозь кристалл магический («Сортиры», 32: 2–5) — (...) И даль свободного романа // Я сквозь магический кристал // Еще не ясно различал («Евгений Онегин», 8, л: 12–14). Не все параллели столь очевидны. Менее тривиален имитирующий научный дискурс прием указания в скобках на один из предшествующих фрагментов сочинения: *Странно освещен // был призрачный наш двор (смотрите выше // подробнее о нем)* («Сортиры», 100: 2–4) — ср.: *В начале моего романа // (Смотрите первую тетрадь) // Хотелось в роде мне Альбана // Бал петербургский описать (...)* («Евгений Онегин», 5, XL: 1–4). Может статься, цитатную природу имеет и прием «экономии изобразительных средств» путем отсылки читателя к прецедентному тексту, в роли которого у Кибирова выступает картинка на коробке пудры: *Огромный бюст, // шиньон огромный, нос огромный тоже. // Тугой животик, нитка алых бус (...)* Но пусть // читатель лучше вспомнит крышку пудры // с портретом Карменситы чернокудрой (21: 2–4, 6–8). С портретом бухгалтерши Кибиров проделывает тот же «маневр», что и Пушкин с портретом Ольги:

Глаза как небо голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Всё в Ольге... но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет (...)

«Евгений Онегин», 2, XXIII: 5–10

О пародировании «Нулина» и «Медного Всадника» в 65-й строфе «Сортиров» я писал. Теперь дошла очередь до цитат из детского и юношеского бурлеска Пушкина. С «Гавриилиадой» (45, 46, 200, 234 и др.) «Сортиры» связаны не только «библейским» пластом своей лексики (*Эдем, эдемский, вертоград, змий*), но и темой «грехопадения», решенной в комическом ключе, а также зыбкостью границы между «раем» и «адам»: (...) *дивным садом // эдемским этот двор в моем мозгу // запечатлен навеки, вертоградом // Господним*⁸⁵. *Хоть представить я могу, // что был для взрослых он нормальным адом // советским; В Эдеме, // как водится, был змий. В моей поэме // его мы обозначим Саша Х.* («Сортиры», 6: 2–7; 16: 7 – 17: 1). Имеются дословные заимствования: (...) *читатель понял, что опять А. Х. // увлек меня на поприще греха* («Сортиры», 55: 7–8). Образ товарища Кибиров стилизует под образ пушкинского змия-искусителя, в том числе, с помощью ритмико-синтаксических

⁸⁵ В поэме Пушкина Господний *вертоград* — это лоно и чресла Девы Марии. Ср. пушкинское переложение из Песни песней («Вертоград моей сестры...»).

формул: <...> Я узнаю того, кто нашу Еву // Привлечь успел к таинственному древу // И там склонил несчастную к грехам («Гавриилиада», 185–187).

В нижеследующем отрывке Кибиров, думается, перелагает строки из самого раннего опыта пушкинской ирои-комики:

Когда бы Бог
мне даровал не стих неблагодарный,
а кисть с мольбертом, я бы тоже смог,
как тот собор руанский кафедральный
живописал Монэ, сплести венок
пейзажный из сортира <...>

«Сортиры», 13: 2–7

Парафразируя карамзинского «Илью Муромца», четырнадцатилетний певец «Монаха» сравнивал себя с Корреджо, Тицианом и Франческо Альбани (а заодно с Верне и Пуссеном):

Ах, отчего мне дивная природа
Корреджио искусства не дала?
Тогда б в число Парнасского народа
Лихая страсть меня не занесла.
Чернилами я не марал бы пальцы,
Не засорял бумагою чердак,
И за бюро, как девица за пядьцы,
Стихи писать не сел бы я никак.
Я кисти б взял бестрепетной рукою
И, выпив вмиг шампанского стакан,
Трудиться б стал я с жаркой головою,
Как Цициан иль пламенный Албан.

«Монах», I: 1–12⁸⁶

5-стопные ямбы «Монаха» и «Гавриилиады» мыслились эквивалентом французского десятисложника: в первой поэме Пушкин ориентировался на Вольтера, во второй — на Парни. Оттого реминисценции из обеих поэм вплетались в словесную ткань «Сортиров» благодаря не только жанрово-стилистическим, но и версификационным особенностям источников. В случае

⁸⁶ Занятно, что этот топос представлен и в «Дон-Жуане»: <...> *Would that I were a painter! to be grouping // All that a poet drags into detail! // Oh that my words were colours! but their tints // May serve perhaps as outlines or slight hints = <...> Быть бы мне художником! собрать вместе // Всё, что поэт тащит в дело поодиночке! // О, если бы красками были мои слова! Но и оттенки их, // Вероятно, могут дать общий эскиз или сделать слабые намеки* («Don Juan», VI, CIX: 5–8).

с «Моцартом и Сальери», откуда для «Сортиров» были одолжены три цитаты, действует лишь один фактор притяжения — метрический: <...> *со сцены я читаю «Коммунисты, // вперед!»... Вещь славная...* («Сортиры», 50: 7–8) — <...> *Ты для него Тарара сочинил, // Вещь славную...* («Моцарт и Сальери», II: 38–39). Роль стиха явственно проступает в двух других цитатах, распознать которые очень помогает их место в строке. В 55-й октаве «Сортиров» вместо слез капает сперма: *Постыдные и сладкие мгновенья // в дыру слепую канут без следа* <...> (55: 3–4) — <...> *Я слушал и заслушивался — слезы // Невольные и сладкие текли* («Моцарт и Сальери», I: 7–8). В 83-й октаве лирический герой радуется вовсе не творческим успехам (своим и коллег), а тому, что избежал собственного унижения ценой еще большего унижения товарища: *Страшно // и стыдно вспоминать, но в этот миг // я счастлив был. И весь багаж бумажный* <...> (83: 1–3) — **Я счастлив был:** *я наслаждался мирно // Своим трудом, успехом, славой; также // Трудami и успехами друзей* <...> («Моцарт и Сальери», I: 46–48).

Из крупных произведений Пушкина, востребованных в «Сортирах», осталась неназванной «Сказка о царе Салтане». Ее присутствие, уместное в поэме, наполовину состоящей из детских воспоминаний, в основном ощущается на уровне фразеологии, но всегда ситуативно оправдано. Так, соседи по студенческому общежитию уходят, чтобы не мешать любовникам: *Наконец одних // оставили нас* («Сортиры», 63: 3–4); ср.: <...> *На кровать слоновой кости // Положили молодых // И оставили одних* («Сказка о царе Салтане», 40–42). Ср. также: *Тощей павой // на сцену клуба выплывала, чья // уже не помню, дочка* («Сортиры», 50: 3–5) — *А сама-то величава, // Выплывает, будто пава* <...> («Сказка о царе Салтане», 709–710, ср. 753–754, 789–790, 973–974); *В молодом козле, // выпускнике солнечногорской школы, // играло ретивое* <...> («Сортиры», 87: 4–6) — *В нем взыграло ретивое!* («Сказка о царе Салтане», 977).

Чтобы исчерпать тему, надо сказать еще о трех цитатах из пушкинской лирики. По меньшей мере две из них самоочевидны: <...> *в неуставных китайских полукедах // и трениках является беда // к нам в строй, как беззаконная комета, // из самоволки* <...> («Сортиры», 73: 3–6) — <...> *О жены Севера, меж вами // Она является порой* <...> *Как беззаконная комета // В кругу расчисленном светил* («Портрет»); *Пускай толпа бессмысленно колеблет // его треножник* («Сортиры», 91: 2–3) — *Так пускай толпа его бранит* <...> *И в детской резвости колеблет твой треножник* («Поэту»). Третья цитата немного теряется в многострочном периоде, задавленная потоком однородных обособленных оборотов: <...> *уже почти ворвавшись // в промежный мрак, уже на полпути // к мятежным наслаждениям, задравши // ее колени* <...> («Сортиры», 64: 3–6) — ср. начало стихотворения «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...». Как «заимствованное» может переживаться также слово

вельням, причем ассоциацию с пушкинским «Памятником» укрепляет словоупотребление Лермонтова: *Он (поэт) чутко **внемлет** // вельням — но кого?* («Сортиры», 91: 4–5) — ***Вельню Божию**, о муза, будь послушна <...>* («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»); *Пустыня **внемлет Богу** <...>* («Выхожу один я на дорогу...»).

В дополнение к пушкинской семантике Кибиров делает объектом цитирования грамматику и версификацию. О потаенной рифме на *-она* или о реминисцентных enjambement'ах я уже говорил. Но не только они — весь синтаксис кибировской октавы есть комбинация антисинтаксической системы организации стиха, присущей «Домику в Коломне», с парасинтаксической системой Бродского (см. Шапир 2003а: 72—74). Еще интереснее, пожалуй, цитирование и утривование версификационных аномалий. Автор «Беппо» сокрушался: *<...> This form of verse began, I can't well break it, // But must keep time and tune like public singers <...> = <...> Начав в этой стихотворной форме, я никак не могу нарушить ее, // Но должен выдерживать ритм и строй, как публичные исполнители <...>* (LXIII: 5–6). Если Байрон чувствовал, что над выбранной строфой не властен, то Пушкин последовательно отстаивал верховное право творческой личности над любыми литературными установлениями, в том числе над законами октавы; поэтому в XXXVI строфе «Домика в Коломне» вместо восьми стихов — семь. У Кибирова тоже есть одна семи-строчная строфа (26-я) и еще две девятистрочных (14-я и 53-я). Время от времени жалуясь, что за развитием сюжета *опять — увы — не поспевает // тройная рифма* («Сортиры», 22: 6–7), Кибиров в какой-то момент всё же меняет принятую в октаве схему рифмовки:

Прости меня, друг юности, портвейн!
 Теперь мне ближе водки пламень ясный.
 Читатель ждет уж рифмы Рубинштейн,
 или Эпштейн, или Бакштейн.<.) Напрасно.
 К портвейну пририфмуем мы сырок
 «Волна» или копченый сыр колбасный.
 Чтоб двести грамм вобрал один глоток,
 винтом раскрутим темный бутылек.

«Сортиры», 59: 1–8

Читатель, несмотря на заверения в том, что он «напрасно ждет рифмы Рубинштейн», ее тем не менее получает; однако через строку, на месте еще одного предусмотренного схемой созвучия к *портвейну*, «на закуску» к нему является *сырок* («семантическая рифма»), и в 59-й «октаве» складывается необычный рисунок рифмовки: *aBaBcBcc*. Трудно поверить, но Пушкин в «Онегине» сначала тоже хотел обнажить банальность не фонетической, а

«семантической» рифмы: *Где вы, мечты! где ваша сладость // Где вечная вам рифма младость* (6: 409), — с «мечтами» *младость* «рифмуется» по смыслу, а не по звуку (Шапир 2004в: 420). Зато в 55-й строфе «Сортиров» за тремя прорифмованными словами ни с того ни с сего подтянулось четвертое, превратив данное восьмистишие в модификацию катенинской «октавы»: *подозренья: тогда: мгновенья: следа: гуденья: сомненья: А. Х.: греха (AbAbAAcc)*⁸⁷.

Всё это правда. Две 6-стопные строки обнаруживаются в строфе 4-й и по одной — в строфах 17-й, 29-й, 50-й, 75-й, 84-й, 85-й и 96-й (всего 1,1%)⁸⁸. Неправильности в рифмовке осложняются нарушениями альтернанса: разные мужские рифмы не разделены женской клаузулой в 4-й строфе и на стыке строф 19—20, а на стыке строф 68—69 или в строфе 88, наоборот, подряд сталкиваются разные женские рифмы. 94-ю октаву замыкают стихи с дактилическими окончаниями (*канализация: цивилизацией*) — единственный случай на всю поэму. Четыре или пять раз встречаются запретные переакцентуации: *<...> после подножки на коленке правой; Был суриком, словно вагон товарный <...>; <...> после полетов. Мертвенный покой <...>; <...> (то бишь сержант) с улыбкой абсолютно <...>*⁸⁹; *<...> в первом лице, в единственном числе <...>* («Сортиры», 7: 5; 36: 2; 13: 1; 69: 5; 87: 2).

Рифмы, за которые Кибиров просит прощения, тоже могут вызывать (и вызывают) нарекания: «<...> рифма у Кибирова оставляет желать лучшего» (Гандлевский 1994: 9). Я понимаю, что «желать лучшего» — в природе человека и что созвучия типа *неблагодарный: кафедральный, страшно: ужасный, растерян: мерно* («Сортиры», 13: 3, 5; 23: 1, 3; 54: 4, 6) способны раздражать своей небрежностью. Но меня она беспокоит не слишком, ибо входит в кибировскую поэтику, а главное, я не вижу, чтобы она тяготила автора, который, при всех извинениях за несовершенство стиха, разве что не бравитует скудостью рифмовки⁹⁰. В этом отношении красноречива 12-я строфа, где одноко-

⁸⁷ Аномальные строфы в качестве семантического курсива — это еще один лейтмотив стихотворной повести в октавах: Ф. Сологуб заканчивает, вернее *прерывает* «Кремлева» *строфой, написанной без правил, состоящей из 7 строк с рифмовкой AbAbCCC*.

⁸⁸ Удлиненная строка в 96-й строфе допускает двоякое прочтение: *<...> об испражненьи революц[и]онных толп <...>* или *<...> об испражнен[и]и революц[и]онных толп <...>*; строгое следование орфографии (*испражненьи, революц[и]онных*) нарушает ямбическую инерцию.

⁸⁹ Чтение *то бишь сержант* теоретически допустимо, но маловероятно — ср. 5-стопную строку стихотворения «Что „симулякр“? От симулякра слышу!..»: *О чем я то бишь? Да о том же самом <...>* (Кибиров 1998: 20).

⁹⁰ Ср.: «Неточная рифмовка была одним из способов избавиться от поэтичности, от гладкости и от позы такого романтического поэта, который что-то вещает. Я не

ренная рифма *забыл* : *был* на фоне двух тавтологических смахивает на третью:

⟨...⟩ смерть гимназистки некой... Но **забыл**
я рассказать о шифере, о **цвете**,
в который наш сортир покрашен **был**,
о розоватом яблонево**м цвете**,
который вешний ветер заносил
в окошки над дверями, о газете
республиканской «Коммунизгме **жол**»
на гвоздике... а может, жул... нет, **жол**.

«Сортиры», 12: 1–8⁹¹

Ср. также тройную тавтологическую рифму *еще* : *еще* : *еще* в 94-й октаве. В то же время Кибиров рифмует *на дне* и *едва ли не* («Сортиры», 29: 3, 5), заставляя вспомнить о рискованных экспериментах Байрона, позволявшего себе даже внутрисловные переносы: ⟨...⟩ *Her voice, though sweet, is not so fit to warb- // le those bravuras* ⟨...⟩ = ⟨...⟩ *Ее голос, хотя и приятный, не столь хорош, чтобы изда- // вать эти бравурные рулады* ⟨...⟩ («Don Juan», XII, LXXV: 5–6; *warb-* образует рифму со словами *garb* и *barb*)⁹².

Гипертрофированная цитатность Кибирова резонирует с инвариантной структурой ирои-комической октавы, переходившей от автора к автору вместе с более или менее устойчивым набором формально-семантических лейтмотивов. Внешне центонность «Сортиров» и ряда других вещей Кибирова (таких, как «Лесная школа» и послание «Л. С. Рубинштейну») есть родное дитя постмодерна, провозгласившего «смерть автора» и практикующего неограниченное присвоение чужих текстов в качестве элементов своего языка. Поэтическое слово оказалось отчужденным от субъекта речи: на языке, сотканном из обобществленных текстов, личное высказывание смешно, неуместно или даже фальшиво (ср. Шапир 1995б). В этой ситуации Кибиров совершил почти невозможное. Его «цитатная техника ⟨...⟩ доведена до естест-

вещью — я болтаю» (Кибиров, Куллэ 1998: 12; ср. Кибиров 1996: 222). Интонацию поэтической «болтовни» Кибиров культивирует так же, как до него — Пушкин и Байрон [отсюда и кибировское многословие (ср. Зорин 1990: 245; Новиков 1994: 16)].

⁹¹ Форма дательного-направительного падежа *коммунизгме* — если не опечатка, прошедшая через все издания «Сортиров», то ошибка либо памяти, либо детского чтения непонятной тюркоязычной кириллицы. Газета «Коммунизгме жол» («Путь к коммунизму») выходила в Нальчике на балкарском языке. Слово *жол* 'путь' произносится [д̣жол].

⁹² Кибировские октавы с байроновскими сближает еще и несоблюдение альтернанса, и дактилические окончания, и спорадические 6-стопные строки.

венности владения родным языком — он сыплет цитатами, как поговорками, или скорее как частушками» (Тоддес 1990: 70; ср. Догалакова 1996; Шапир 1997в; Кибиров, Фальковский 1997). Однако, не порывая с практикой постмодерна, сделавшего литературное высказывание единицей художественного словаря, автор «Сортиров» отважился заговорить «от себя» на языке «лексикализованных» текстов (Шапир 1998б).

Стихотворец и публика в пушкинском отрывке «Не смотря на великие преимущества...» (Дополнения к комментарию)*

Пушкинский «Отрывок», ставший предметом специального разбора в заметках В. С. Листова (1983) и О. Б. Заславского (2003/2005), был написан осенью 1830 г., в период наибольшего разлада и взаимного охлаждения между поэтом, с одной стороны, читателями и критикой, с другой. Суть этого конфликта очень полно и точно выражена в сонете «Поэту» (1830), где идея прав и свобод литератора как частного человека и как художника парадоксальным образом воплощается в одной из самых несвободных стихотворных форм (ср. Непомнящий 1997: 210; Перцов 1998: 230—231, 243):

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

По-видимому, в идее творческой свободы Пушкин усматривал какое-то скрытое противоречие — чем иначе объяснить, что всякий раз она требовала парадоксального оформления? Например, в «Египетских ночах», использо-

* Philologica. 2003/2005. Т. 8, № 19/20. С. 209—214. Совместно с И. А. Пильщиковым.

вавших комментируемый «Отрывок», Импровизатор, чей промысел — продавать свое заказное вдохновение, с готовностью принимает тему, предложенную ему Чарским: «⟨...⟩ поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» (8: 268; Шапир 2003/2005: 157 примеч. 64). Внутреннюю противоречивость мы находим и в отрывке «Не смотря на великие преимущества...»: здесь парадоксальным образом соединяются явные приметы завершенности и незавершенности; автор хочет сохранить для потомства сочинение, состоящее из предисловия и послесловия (ср. Заславский 2003/2005).

Истоки названного парадокса всё те же — кризис в отношениях между поэтом и публикой, разразившийся в 1830 г. Журналистам, не нашедшим в 7-й главе «Евгения Онегина» «ни одной мысли ⟨...⟩ ни одного чувствования, ни одной картины, достойной воззрѣнія» (Булгарин 1830, № 35: [1]), Пушкин отвечал, что «самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем» (6: 540 примеч. **) ¹. И хотя автор дотоле намеревался свой роман продолжать, он, по сути, скомкал произведение, свернул его оставшуюся часть до одной главы, а на претензии зоилов ответил «Домиком в Коломне», весь пафос которого — в утверждении абсолютной свободы творческой воли. Поэт шокировал читателей непомерно раздутым вступлением, фиктивностью сюжета, ничтожеством персонажей, демонстративным отказом от нравоучительства и сгущенной пародийностью, которая восполняет отсутствие действия: в поэме, можно сказать, так ничего и не происходит (мнимая кухарка *Ушла, не взяв в уплату ни подушки // И не успев наделать важных бед*).

Первоначальный замысел был еще более радикальным: сюжет поэмы Пушкин думал редуцировать до нуля. Текст должен был состоять из одного вступления, за которым следовало послесловие: «Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме уже уничтоженной» (5: 377). Этот замысел структурно тождествен «Отрывку», где за предисловием сразу же идет послесловие: «Сей отрывок составлял, вероятно, предисловие к повести, не написанной или потерянной» (8: 411). Нельзя не обратить внимание на лексико-грамматическую формульность двух послесловий, появившихся на свет с расстоянием в три недели: первое датировано 5-м октября, а второе — 26-м октября 1830 г.

Однако всем перечисленным сходство между произведениями не исчерпывается. И стихотворное предисловие к поэме, и прозаическое предисловие к повести посвящены металитературным вопросам и содержат многочисленные отклики на недавнюю журнальную войну. Речь идет об участии русского

¹ Из наброска предисловия к VIII и IX главам «Евгения Онегина» (написано в Болдине 28 ноября 1830 г.).

литератора, если не жалкой, то горькой: в стихах иронически говорится о праве поэта на глагольные рифмы и свободный выбор размера, в прозе — о «праве ставить винит.<ельный> вместо родит.<ельного> падежа после частицы *не* и кой-каких еще т.<ак> наз.<ываемых> стих.<отворческих> вольностях» (8: 409). Совпадают даже отдельные мотивы: «Явится ль он <стихотворец> в армию, чтоб взглянуть на друзей и родственников — публика требует непременно от него поэмы на последнюю победу, и газетчики сердятся, почему долго заставляет он себя ждать» (8: 409). Ср. первоначальный набросок вступления к «Домику в Коломне»: *Пока сердито требуют журналы, // Чтоб я воспел победы россиян // И написал скорее мадригалы // На бой или <?> на бегство персиян <...>* (5: 371).

Если сообщение в обоих произведениях редуцировано, то адресант, напротив, редуцирован. В «Отрывке» подразумеваются не два (ср. Заславский 2003/2005: 206), а три или даже четыре автора: это 1) стихотворец, от которого «повесть, предлагаемую ныне читателю» (8: 411), услышал 2) автор предисловия, далее, это 3) автор послесловия (издатель?), с которым — так же, как в «Повестях Белкина» — может быть, хотя и не обязательно, отождествлен 4) сам Пушкин. Всё это тоже сближает «Отрывок» с рукописной редакцией «Домика в Коломне», сочинитель которого намеревался сохранить анонимность: *Потому-то // Здесь имя подписать я не хочу <...>* (5: 380). Образ автора намеренно размывается:

Покаместь, можете принять меня
 За старого, обстреленного волка
 Или за молодого воробья,
 За новичка, в котором мало толка,
 У вас в шкапу, быть может, мне, друзья,
 Отведена особенная полка
 А может быть впервой хочу послать
 Свою тетрадку в мокрую печать —

(5: 380—381)

В «Отрывке» адресант тоже принимает обличье и «молодого воробья», и «обстреленного волка»: автор предисловия, чуть ли не впервые взявшийся за перо, не знаком ни с кем из литераторов, кроме знаменитого стихотворца, который собственно и рассказал ему «не написанную или потерянную» повесть. Между прочим, сама ситуация — начинающий автор, вознамерившийся записать повесть, услышанную от маститого поэта, — напоминает творческую историю «Уединенного домика на Васильевском» (1829); поэтому «Отрывок» может гипотетически считаться единственным откликом Пушкина на этот загадочный эпизод в его собственной биографии: как известно, повесть Пуш-

кина, рассказанную на вечере у Карамзиных, записал В. П. Титов и напечатал ее в «Северных Цветах» под псевдонимом Тит Космократов (см. Ходасевич 1915б: 6—8; Сидоров 1999/2000: 77—78)².

Обнаруженные параллели между «Отрывком» и «Домиком в Коломне» показывают всю условность и зыбкость границы между *finito* и *non-finito*: прежде всего она зависит от точки зрения. В какой-то момент вступление к поэме, писанное октавами, мыслилось как законченное произведение, но потом — в существенно переработанном виде — стало частью другого произведения, превратившись из целого во «фрагмент» и даже в «раннюю редакцию». Та же участь постигла отрывок «Не смотря на великие преимущества...»: по отношению к «Египетским ночам» он находится в том же положении, что октавы вступления — по отношению к поэме «Домик в Коломне»; разница лишь в том, что «Отрывок» Пушкин переработал не сразу, а вернулся к нему пять лет спустя.

* * *

Наши дополнения касаются не только биографических, но и собственно литературных аспектов генезиса пушкинского «Отрывка», а точнее, одной из его ключевых тем. Среди намеченных вставок в текст этого произведения мы видим оборванную цитату: «Voltaire сказал: *le plus grand malheur* <...>» = «Вольтер сказал: величайшее несчастье <...>» (8: 961). В справочном томе большого академического собрания сочинений эта цитата охарактеризована как «невскрытая» (Котанская 1959: 479). Вот ее полный текст: «*Le plus grand malheur d'un homme de lettres n'est peut-être pas d'être l'objet de la jalousie de ses confrères, la victime de la cabale, le mépris des puissans du monde, c'est d'être jugé par des sots*» = «Величайшее несчастье литератора заключается, вероятно, не в том, чтобы быть предметом зависти собратьев, жертвой интриги или презрения сильных мира сего, а в том, чтобы быть судимым глупцами» (Voltaire 1785, XLI: 406). Этими словами начинается предпоследний абзац статьи из «Философского словаря» Вольтера, озаглавленной «*Lettres, gens de lettres, ou lettrés*» («Литература, литераторы, или грамотеи»). Хотя французская цитата в «Отрывок» не попала, статья Вольтера должна считаться одним из его источников.

Начало пушкинского произведения варьирует мотивы, непосредственно восходящие к Вольтеру: «Не смотря на великие преимущества, коими поль-

² Знаменательно при этом, что эпитеты, коими отсутствующая повесть награждается в «Отрывке» («не написанная или потерянная»), могут выражать сожаление Пушкина по поводу нереализованного замысла, который позднее многожды отозвался в «Домике в Коломне» и «Медном Всаднике».

зуются стихотворцы <...> эти люди подвержены большим невыгодам и неприятностям. Не говорю <...> о зависти и клевете братья, коих они делаются жертвами <...> но что кажется может сравниться с несчастьем для них неизбежимым; разумею суждения глупцов?» (8: 409)³. Отталкиваясь от вольтеровских слов о «величайшем несчастье», какое только может постигнуть литераторов, обреченных «на суд глупцов» («être jugé par des sots»), Пушкин вступает с автором «Философского словаря» в своеобразную полемику: «Однако же и сие горе, как оно ни велико, не есть крайним еще для них. — Зло самое горькое, самое нестерпимое для стихотв.<орца> — есть его звание, прозвище, коим он заклеимен и которое никогда его не покидает» (8: 409).

В «Египетских ночах» все «строительные леса» сняты — антитезис, уточняющий Вольтера, подан как независимый тезис: «Не смотря на великие преимущества, коими пользуются стихотворцы <...> эти люди подвержены большим невыгодам и неприятностям. Зло самое горькое, самое нестерпимое для стихотворца есть его звание и прозвище, которым он заклеимен и которое никогда от него не отпадает» (8: 263). Генетическая связь с «Dictionnaire philosophique», в 1830 г. подкреплявшаяся несправедливыми и неосновательными выпадами критиков, в 1835 г. осталась в авантексте, и мы, верно, никогда бы не узнали о ней, если бы не черновой набросок к «Отрывку».

³ Ср. тот же мотив в сонете «Поэту»: <...> *Услышишь суд глупца и смех толпы холодной <...>*

Часть III

ИСТОРИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

«...Хоть поздно, а вступление есть» («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска)*

...And the sad truth which hovers o'er my desk
Turns what was once romantic to burlesque.

Byron

Запоздалое вступление к «Евгению Онегину» носит откровенно пародийный характер. Оно помещено не в начале романа, а в случайном, на первый взгляд, месте — в самом конце 7-й песни. Всё внимание в ней было приковано к Татьяне, и потому, прежде чем перейти к рассказу об онегинском путешествии, которому сперва предполагалось целиком посвятить песнь 8-ю, поэт решает напомнить о главном герое произведения:

Но здѣсь съ побѣдою поздравимъ
Татьяну милую мою(,))
И въ сторону свой путь направимъ,
Чтобъ не забыть, о комъ пою...
Да кстати, здѣсь о томъ два слова:
Пою пріятеля младова
И множество его причудъ.
Благослови мой долгій трудъ,
О ты, эпическая Муза!
И вѣрный посохъ мнѣ вручивъ,
Не дай блуждать мнѣ вкось и въ крив(ь.)
Довольно. Съ плечь долой обуза!
Я классицизму отдалъ честь:
Хоть поздно, а вступление есть.

(7, LV)¹

* Впервые: Известия РАН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58, № 3. С. 31—35. Исправленный и дополненный вариант: *Шапир М. И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков.* М.: Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1. С. 241—251. (Philologica russica et speculativa; Т. I).

¹ Основной текст «Евгения Онегина», кроме специально оговоренных случаев, цитируется по последнему прижизненному изданию (Пушкин 1837).

Эта «пародия на эпопею» (Тынянов 1929: 278; ср. Винокур 1941а: 174; Фейнберг 1976: 86—89), в тексте романа выделенная курсивом, еще не получила удовлетворительного комментария (см. Бродский 1932: 161; Nabokov 1975, 3: 124—125; Лотман 1980: 334; и др.). Нарушение нормальной композиционной последовательности, к концу 1820-х годов уже набившее оскомину², внешне может быть истолковано как уступка влиянию Стерна (Шкловский 1923: 208): предисловие к «Тристраму Шенди» находится между XX и XXI главой 3-го тома. Однако в данном случае пушкинское «стернианство» имеет внутренние корни. Обнаружить их помогает статья А. Ф. Воейкова, содержащая критический разбор первой поэмы Пушкина: «⟨...⟩ Поэма Русланъ и Людмила *безъ начала* (т. е. въ ней нѣтъ *изложенія, призыванія*)»; Поэтъ, какъ будто съ неба упадетъ на пирь Владиміровъ ⟨...⟩» (Воейков 1820, № 36: 104). Весной 1828 г., когда работа над 7-й главой «Онегина» была в самом разгаре, об этом упреке Воейкова публике напомнил Ф. В. Булгарин. По его мнению, *присказка* о «лукоморье», которой Пушкин пополнил второе издание «Руслана и Людмилы», должна была «помирить съ Поэтомъ самыхъ неукротимыхъ приверженцевъ классицизма: они, можетъ быть, согласятся, что послѣ такого вступленія, Поэту нельзя было начать первую пѣснь затверженнымъ *пою*, и обращеніемъ къ видимымъ и невидимымъ» (Булгарин 1828: [2]). А еще через год, когда 7-я глава уже ждала своей публикации, те же признаки классицистической эпопеи были перечислены в отзыве на «Полтаву»: «⟨...⟩ утомительными сдѣлались ⟨...⟩ эти вѣчныя восклицанія: *пою!* или призыванія *Музы*» (Разбор 1829: 37).

Чтобы уяснить структуру пушкинской пародии, следует обратиться к словарю Н. Ф. Остолопова. Вот что сказано там «о формѣ поэмы Епической»: «Въ наружномъ составѣ Епической поэмы надлежитъ наблюдать три части:

1. *Предложеніе*. Оно есть начало поэмы, въ которомъ стихотворецъ предлагаетъ *вкратцѣ*, о чемъ писать намѣрень, — Мармонтель говорить, что предложеніе не иное что есть, какъ нѣсколько распространенное наименованіе поэмы.

2. *Призываніе* или *обращеніе*, которое полагается послѣ предложенія. Въ немъ поэтъ призываетъ Божество, или другое какое нибудь лице и проситъ помощи или наставленія къ продолженію своей поэмы.

3. *Изложеніе* или *повѣствованіе*. Оно (со)держитъ весь послѣдующій составъ поэмы; въ немъ со всѣми обстоятельствами описывается самое дѣло

² Ср.: «Съ нѣкотораго времени вошелъ въ употребленіе и успѣлъ ⟨...⟩ обвѣтшать (sic!) обычай писать предисловіе посрединѣ книги» (Одоевский 1834: 52).

⟨...⟩ Сія часть поэмы раздѣляется еще на меньшія⟨,⟩ пѣснями называемыя, число которыхъ зависитъ отъ произволенія автора» (Остолопов 1821, ч. I: 476—477).

Отсюда вытекает, что поэтика классицизма de facto признавала вступленье к эпической поэме едва ли не основным ее жанрообразующим фактором. На его долю приходится два из трех непрременных элементов ее композиции: «предложение» и «призывание»³. Оба компонента эпического вступления отчетливо выражены у Пушкина: *Пою пріятеля младава // И множество его причудѣ* («предложение»); *Благослови мой долгій трудѣ, // О ты, эпическая Муза! // И вѣрный посохъ мнѣ вручивѣ, // Не дай блуждать мнѣ вкось и въ кривѣ* («призывание»).

Пародирование «предложения» и «призывания» сближает «Евгения Онегина» с ирои-комической поэмой и бурлеском (ср. Крејѣи 1963; 1964: 225—249; Песков 1989: 84—85). Со времен А. Тассони («La Secchia rapita», 1615), Дж. Б. Лалли («Eneide travestita», 1633), Скаррона («Le Virgile travesti», 1648—1652) и Буало («Le Lutrin», 1674) при перелицовке эпического жанра поэты, как правило, сохраняли характерную для него форму вступления. В 60—70-х годах XVIII в. эта стилистика была перенесена на русскую почву: Барков (?), В. Майков, М. Чулков и другие так или иначе обыгрывали устройство эпического зачина. При этом они ориентировались на разные античные образцы. Например, в «Стихах на качели» (1769) Чулков, по-видимому, пародировал вступление к Гомеровой «Одиссее» (*Скажи о Муза мнѣ, какъ должно начинать* ⟨...⟩), а в «Плачевном падении стихотворцев» (1769) — вступление к Гомеровой «Илиаде» (*Воспой о Муза ты теперь плачевнымъ гласомъ!*)⁴. Но, как правило, травестийные вступления схематически воспроизводили начало Вергилиевой «Энеиды», что не удивительно, ибо тогдашние законодатели европейских литературных вкусов, такие как Вольтер («Essai sur la Poésie érique», ch. II—III) и отчасти Ж.-Ф. Лагарп («Lycée», p. I, l. I, ch. IV, sect. II), ставили автора «Энеиды» выше автора «Илиады».

«Энеида» была первым эпическим произведением, вступление к которому идеально соответствует описанию Остолопова (ср. Гаспаров 1994: 126). Строки с 1-й по 7-ю составляют «предложение»: *Arma virumque cano* ⟨...⟩ = *Битвы и мужа пою* ⟨...⟩ (Аеп. I: 1); строки с 8-й по 11-ю — «призывание»: *Musa mihi causas memora* ⟨...⟩ = *Муза, скажи (напомни) мне о причинах* ⟨...⟩

³ Второй из этих терминов находит отклик в исходной редакции заключительного стиха 7-й главы «Евгения Онегина»: ⟨...⟩ *Хоть поздно, а возванье есть* (б: 463; выделено мною. — М. Ш.).

⁴ Именно у Гомера «Предложение съ Призываніемъ ⟨...⟩ соединено вмѣстѣ и Призываніе заключается только въ первомъ стихѣ» (Остолопов 1821, ч. I: 477).

(Aep. I: 8). Впоследствии эта конструкция была с теми или иными вариациями повторена во многочисленных подражаниях, из которых у теоретиков классицизма наибольшим успехом пользовались «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо (1580) и «Генриада» Вольтера (1723—1728): *Canto l'armi pietose, e 'l Capitano* ⟨...⟩; *O Musa* ⟨...⟩ *Tu spira al petto mio celesti ardori* = *Пою благочестивые войска и Военачальника* ⟨...⟩; *O Муза* ⟨...⟩ *Вдохни в мою грудь небесный жар* ⟨...⟩ («Gerusalemme liberata», I, I: 1; I, II: 1, 5); *Je chante ce héros qui régna sur la France* ⟨...⟩ *Descends du haut des cieux, auguste Vérité* ⟨...⟩ = *Пою героя, который царствовал над Францией* ⟨...⟩ *Низойди с высоты небес, священная Истина* ⟨...⟩ («La Henriade», I: 1, 7).

Эту традицию подхватили русские стихотворцы XVIII — первых десятилетий XIX в. Начало отечественной «героической поэме» положил Ломоносов (1760—1761): *Пою премудрого Российского Героя*⁵ ⟨...⟩ *К тебе я вопию, Премудрость бесконечна* ⟨...⟩ [«Петр Великий», I: 1, 9; см. коммент. Т. А. Красоткиной и Г. П. Блока (Ломоносов 1959, 8: 1134 примеч. 6, 7)]. Труд Ломоносова не был завершен, и потому самым авторитетным из русских эпиков долгое время считался Херасков, автор «Чесмесского боя» (1771) и «Россияды» (1771—1779): *Пою морскую брань* ⟨...⟩ *потомки* ⟨...⟩ *ради васъ* ⟨...⟩ *Повѣдай* ⟨...⟩ *истинна* ⟨...⟩ *сраженія вину* ⟨...⟩ («Чесмесский бой», I: 1, 17); *Пою отъ варваровъ Россію свободенну* ⟨...⟩ *Отверзи* ⟨...⟩ *вѣчность* ⟨...⟩ *мнѣ селеній тѣхъ врата* ⟨...⟩ («Россияда», I: 1, 7; ред. 1779). Нетрудно убедиться в том, что Ломоносов и Херасков были ближе к Вольтеру, чем к его латинскому первоисточнику [у Хераскова зависимость от «Генриады» оговорена в особом предисловии к третьему изданию «Россияды» (1796: 18)]. А. Грузинцов, автор одной из двух «Петриад» (1812), упомянутых в «Евгении Онегине» (5, XXIII: 9), буквально повторяя Ломоносова, поправлял его с оглядкой на Вольтера: *Пою полныхъ странъ великаго Героя* ⟨...⟩ *Къ тебѣ я вопію, исполненъ восхищенья, // О истина! сойди отъ горняго селенья!* («Петриада», I: 1, 5–6).

Начиная со Скаррона и Буало, ирои-комические и бурлескные пародии отличались от классицистических подражаний непосредственной обращенностью к Вергилию (Томашевский 1933а: 79): *Je chante cet homme Pieux* ⟨...⟩ *Petite Muse au nez samard* ⟨...⟩ *Du toy* ⟨...⟩ = *Я пою этого Благочестивого человека* ⟨...⟩ *Музочка с курносым носом* ⟨...⟩ *Скажи мне* ⟨...⟩ («Le Virgile travesti», I: 9, 37, 41); *Je chante les combats, et ce prélat terrible* ⟨...⟩ *Muse, redis-moi* ⟨...⟩ = *Пою битвы и этого ужасного прелата* ⟨...⟩ *Муза, перескажи мне* ⟨...⟩ («Le Lutrin», I: 1, 5). Похожие вступления есть также в поэме В. Майкова

⁵ Эту строку Пушкин пародировал в черновиках последней строфы 7-й главы: *Пою* ⟨...⟩ *Я полурусского героя* (6: 462).

«Елисей или раздраженный Вакх» (1771): *Пою стакановъ звукъ, пою того Героя <...> О Муза! ты сего отнюдь не умолчи <...>* (I: 1, 11); в поэме «Народный обед» (1783), авторы которой скрылись под псевдонимом «Н. М. и товарищи»: *Пою я шумный день и подвиги Героевъ <...> Къ тебѣ, о Муза! днесь я гласъ мой возсылаю <...>* (стихи 1, 7); в поэме А. Шаховского «Расхищенные шубы» (1807—1811): *Пою крамолою забавы пресеченны, // И муфты, и хвосты, и шубы расхищенны <...> Ты муза славная веселостью своей <...>* (I: 1–2, 24). Однако и на этом фоне пародия Пушкина выделяется близостью к «Энеиде»: к ее тексту восходит не только обращение к музе, но и два прямых дополнения при глаголе *пою*, одно из которых иносказательно называет заглавного (NB) героя и связано с другим соединительным союзом (*Пою пріятеля младова // И множество его причудъ*; ср.: *Arma virumque cano <...> = Битвы и мужа пою <...>*).

Если русским эпическим поэмам XVIII в. был свойствен почти исключительно 6-стопный ямб, то стихом их шутовских переделок часто бывал ямб 4-стопный. Одним из первых «героический» размер «Энеиды» укоротил Скаррон, специально отметивший, что его «Переодетый Вергилий» написан не александрийскими (12-сложными), а 8-сложными «бурлескными стихами (en vers burlesques)» (см. Томашевский 1933б: 242). К этому времени комическая семантика уже закрепила за силлабическим восьмисложником: в частности, его выбрали для своих «бурлескных поэм» сам Скаррон («*Turphon ou la Gigantomachie*», 1644) и Ш. д'Ассуси («*Le Jugement de Pâris*», 1647); тем же размером, пока Скаррон трудился над Вергилием, д'Ассуси перелагал «Метаморфозы» Овидия («*L'Ovide en belle humeur*», 1650).

Русским эквивалентом французского восьмисложника явился 4-стопный ямб, употребление которого было поддержано отечественной традицией бурлескно-порнографической оды, разработанной Барковым и барковцами с опорой на Пиронову «*Ode à Priape*». Именно у них, по всей видимости, переняли не только строфу, но и размер Н. Осипов, автор русской версии «Виргилиевой Энеиды, вывороченной на изнанку» (1791—1796), и его продолжатели и последователи (И. Наумов, «Ясон, похититель золотого руна», 1794; Е. Люценко и А. Котельницкий, «Похищение Прозерпины», 1795; А. Котельницкий, «Окончание Энеиды», 1802—1808): их поэмы написаны одическими десятистишиями канонической рифмовки (ср. ИКП: 248 и далее)⁶. Применение одической строфы и 4-стопного ямба в большом эпическом произведении

⁶ Ср. поэму М.-А. де Сент-Амана «Забавный Рим» («*La Rome ridicule*», 1643), 8-сложные стихи которой образуют десятистишия, зарифмованные по схеме *Abba ccDeDe*.

также сближает пушкинскую пародию с русской «поэзией наизнанку», поскольку онегинская строфа ведет свое происхождение от строфических экспериментов в русской оде начала XIX в. (ср. Сперантов 1996)⁷.

Тесную связь «Евгения Онегина» с ирои-комической поэмой, сегодня почти неощутимую, чутко уловили первые читатели романа (ср. Čiževsky 1953: XIX–XX). Еще в 1825 г. новое произведение Пушкина Н. А. Полевой поставил в один ряд с «Налоем» Буало и «Похищением локона» А. Поупа (1712—1714). Имея в виду майковского «Игрока ломбера» (1763) и «Расхищенные шубы» Шаховского, критик, в числе прочего, утверждал: «⟨...⟩ въ такомъ же положеніи какъ Бейронъ къ Попу, Пушкинъ находится къ прежнимъ сочинителямъ шуточныхъ Русскихъ Поэмъ. Онъ не кривляется, надувая эпическую трубу, не пародируетъ эпопеи» (Полевой 1825а: 48; ср. 1825б: 10; а также Соколов 1936). Но в дальнейшем повторить свои последние слова Полевой, верно, не решился бы: ирои-комический характер романа с развитием повествования усилился. Так, первая публикация 5-й главы заключала в себе ироническое сопоставление «Илиады» и «Онегина» (Krejčí 1964: 243—244; Тахо-Годи 1971: 180—181): в строфах XXXVII—XXXVIII Пушкин по-приятельски беседовал с Гомером, как с Баратынским⁸. После выхода главы 7-й

⁷ Косвенно на выбор строфической формы для комического эпоса мог также повлиять опыт Байрона, ссылавшегося на авторитет Ариосто, Дж. Томсона и Дж. Битти [см. предисловие к I и II песням «Паломничества Чайльд-Гарольда» (ср. Тынянов 1929: 279; а также Поспелов Г. 1941: 153—154; и др.)].

⁸ Ср.: ⟨...⟩ *Твоя Киприда, твой Зевесъ // Большой имѣютъ перевѣсъ // Передъ Онѣгинимъ холоднымъ* ⟨...⟩ *Но Таня (присягну) милѣй // Елены пакостной твоей* (Пушкин 1828а, гл. IV/V: 85); *Твоя Чухончка, ей-ей, // Гречанок Байрона милей, // А твой Зоил прямой чухонец* («К Баратынскому», 1826). Сопоставление Гомера с Баратынским (хотя бы на уровне интонации) не кажется мне случайным:

⟨...⟩ И кстати я замѣчу въ скобкахъ,
 Что рѣчь веду въ моихъ строфахъ
 Я столь же часто о пирахъ,
 О разныхъ кушаньяхъ и пробкахъ,
 Какъ ты, божественный Омиръ,
 Ты, тридцати вѣковъ кумиръ!

(Пушкин 1828а, гл. IV/V: 84)

О пробках у Гомера ни слова, зато о них писал Баратынский. *Певецъ Пировъ*, как назвал его два раза Пушкин [из них один в «Евгений Онегине» (3, XXX: 1)], писал про «свое любимое Аи»: ⟨...⟩ *Рвет пробку резвою волной* ⟨...⟩ («Пирь», 120; ср. «Евгений Онегин», 4, XLV–XLVI). Скорее всего, «Пирами» подсказано также соединение темы желудка с мотивами верности или измены: *Не все мне в мире изменило: // Бывал об-*

пародийность «романа в стихах» и вовсе сделалась очевидной. С 1825 г. автор, эксплуатируя его жанровую двойственность, нередко именовал его части «песнями», и вслед за ним так же поступали другие (Тынянов 1977а: 64—65). Поэтому, когда к семи «песням» были добавлены «предложение» и «призывание», роман сразу же превратился в явную пародию на эпопею (ср. Фейнберг 1976: 75—78; Беликова 1982: 71 примеч. 4).

Пародийным при этом был объявлен даже образ центрального героя: *Ужъ не пародія ли онъ? // Ужели загадку разрѣшила? // Ужели слово найдено?* [7, XXIV: 14 – XXV: 2 (ср. Тынянов 1977а: 66 и др.; Шкловский 1923: 206 и др.; Гаспаров, Смирин 1986: 259)]⁹. Не удивительно, что это *слово* как эхо зазвучало в откликах на 7-ю главу: «Мы сперва подумали, что это мистификация, просто шутка или пародия» (Булгарин 1830, № 35: [1]). Н. И. Надеждин, который весь роман Пушкина окрестил «пародией на жизнь» (1832: 106; ср. Виноградов 1937: 98; Гаспаров, Смирин 1986: 258), по поводу 7-й главы заметил: «⟨...⟩ въ одномъ *Онѣгинѣ* только — послѣ Руслана и Людмилы — вижу я талантъ Пушкина на своемъ мѣстѣ... въ своей тарелкѣ. Ему не дано ⟨...⟩ изображать Природу ⟨...⟩ съ лицевой ея стороны, подѣ прямымъ угломъ зрѣнія: онъ можетъ только мастерски выворачивать ее на изнанку». По этой причине, чтобы выразить уважение к Пушкину, вовсе не обязательно ставить его на одну доску с Дантом, Байроном или Шекспиром: «*Скарронъ* и *Пирронъ*, *Берни* и *Аретинъ* умѣли смѣшить поетически и — пригрѣли себѣ порядочное мѣстечко на *Парнасѣ*» (Надеждин 1830б: 202, 203).

В этих словах обычно видят недооценку Пушкина, но как они, однако, похожи на автохарактеристику поэта: «Бест(ужевъ) пишетъ мнѣ много объ Онѣгинѣ — скажи ему что онъ не правъ: ужели хочеть онъ изгнать все легкое и веселое изъ области поэзіи? ⟨...⟩ слѣдственно должно будетъ уничтожить и *Orlando furioso* и *Гудибраса*, и *Rucelle*, и *Веръ-Вера*, и *Реникефуксъ* и лучшую часть *Душеньки*, и сказки *Лафонтена*, и басни *Крылова* etc. etc. etc.» (Пушкин 1926, I: 112; Розанов М. 1937: 410—411; из письма К. Ф. Рылееву от 25 января 1825 г.). Большая часть перечисленного — это ироик-комические поэмы, внутреннее родство с которыми Пушкин подтвердил в своем посвящении (1827): «⟨...⟩ *Прими собранье пестрыхъ главъ, // Полу-смѣшныхъ, полу-печаль-*

манут сердцемъ я, // Бывал обманутъ я рассудкомъ, // Но никогда еще, друзья, // Обманутъ не былъ я желудкомъ («*Пиръ*», 9–13; ср.: ⟨...⟩ *Желудокъ — вѣрный нашъ брегетъ* ⟨...⟩; *Но измѣняетъ пѣной шумной // Оно желудку моему* ⟨...⟩) (Пушкин 1828а, гл. IV/V: 84, 44).

⁹ Об элементах пародийности в образах всех главных героев романа см. Проскурин 1999: 149 и далее; 2000: 229—259 и далее.

ныхх <...>¹⁰. В первоначальном тексте вступления поэт прямо адресовал эпическое призывание «музе Пульчи и Парини». По объяснению И. Л. Фейнберга, Парини здесь фигурирует как автор поэмы, в которой «сатирически описан день молодого миланского дворянина» (1976: 87; подробнее см. Берков 1970: 42—45; ср. Хлодовский 1999). Пульчи же, чье имя не раз возникает на страницах Байронова «Дон-Жуана», был назван Пушкиным как предшественник Ариосто. Ср.: <...> *Pulci was sire of the half-serious rhyme* <...> = *Пульчи был родоначальником полусерьезных стихов* <...> [«Don Juan», IV, vi: 3 (см. Фейнберг 1976: 87)].

Судя по всему, ирои-комическая составляющая в стилистической палитре «Евгения Онегина» играет намного более важную роль, чем это принято считать. Она напоминает о себе постоянно на протяжении всего романа, с самой первой его главы, где отчетливо слышатся отзвуки ирои-комических образов и тем державинской «Оды к ... Фелице» (1782): <...> *Beef-steaks u Стразбургский пирогъ // Шампанской обливать бутылкой* <...> (1, XXXVII: 8–9); ср.: <...> *Там плов и пироги стоят, // Шампанским вафли запиваю* <...> («Фелице», 57–58) и т. п. (см. Шапир 1996б: 88, 94—95 примеч. 32; 2000а: 150, 157 примеч. 32). И хотя псевдо-эпического вступления читателю пришлось «дождаться» на протяжении целых семи глав, с композицией героического эпоса соотносились уже начальные строфы романа: *Всевышней волею Зевеса // Наслѣдникъ всѣхъ своихъ родныхъ* (1, II: 3–4) — ср. ссылку на «волю вечного

¹⁰ Поэтику «Чайльд-Гарольда» Байрон оправдывал цитатой из Битти: «Спенсера строфа, принадлежащая одному из наиболее прославленных наших поэтов, позволяет добиваться исключительного разнообразия. Д-р Битти делает такое наблюдение: —

„Недавно я начал поэму в стиле Спенсера и его строфой, в которой я предполагаю <...> быть то смешным, то жалостным <...> то мягким, то язвительным (be either droll or pathetic <...> tender or satirical)“» (Byron 1899, II: 4—5; Nabokov 1975, 2: 25—26). Это не что иное как формула ирои-комического жанра, другой вариант которой находим в набросках посвящения к «Гавриилиаде»: <...> *Смешное с важным сочетал* <...> («О вы, которые любил...», 1821). Ср. характеристику «Orlando furioso», которую дал Вольтер и повторил Батюшков: Ариосто «столь же возвышен, сколь забавен (aussi sublime que plaisant)»; в сюжете «Orlando furioso» «важное соединяется с шутливым (un sujet mêlé de sérieux & de plaisant)» (Voltaire 1785, XL: 58, 57); творец «Роланда» «умеет соединять <...> забавное с важным, легкое с глубокомысленным» (Батюшков 1989, 2: 201; из письма Н. И. Гнедичу от 9 декабря 1811 г.). Батюшков (1989, 2: 522, 534) был одним из первых, кто увидел в «Руслане и Людмиле» продолжение традиций Ариосто (подробнее см. Розанов М. 1937: 381; Горохова 1974: 122—123; 1975: 270; Pil'šičikov 1995: 126; Кошелев 1997: 64—66; Пильщиков 2003: 102—104, 216 примеч. 262).

Зевеса» (6: 216) в 5-м стихе «Илиады»: Διὸς δ' ἔτελεῖετο βουλή = *совершалась Зевсова воля* (II, I, 5; пер. Н. И. Гнедича; см. об этом Пильщиков 1999: 444—445)¹¹. Бурлеское начало проявляется в тотальной пародийности «Онегина», наряду с эпической поэмой травестирующего роман, оду, элегию, эпитафию, мадригал и другие жанры (ср. Тынянов 1929: 278)¹². Кроме того, ирои-комическую подкладку имеет столкновение высоких слов с низкими или несоответствие между важностью предмета и стилистическим регистром его изображения (ср. Шапир 1993: 68—69; 1996б: 87; 2000а: 149). На эту черту онегинского стиля с осуждением указал М. А. Дмитриев: «Въ первый разъ, я думаю, *дровни* въ завидномъ сосѣдствѣ съ *торжествомъ*»; «Какъ эти *дѣвчонки*, готовящіяся на балъ, забавны предъ *дѣвою*, прядущею въ *избушкѣ*» (Дмитриев М. 1828: 86, 88). Другой критик в рецензии на 7-ю главу усмотрел общий недостаток романа в том, что Пушкин «неудачно соединяет слова простонародныя съ Славянскими» (РГ 1830: 133; ср. Виноградов 1935: 172—176)¹³.

¹¹ В. В. Набоков обнаружил также, что рифму *повѣса* : *Зевеса* Пушкин заимствовал из комического эпоса В. Майкова («Елисей», I: 513–514; см. Набоков-Сирин 1957: 134; Nabokov 1975, 2: 36; ср. Čiževsky 1953: xiii, 209, 210; Пильщиков 1999: 445).

¹² Знаменательно, что в 5-й главе своего произведения Пушкин пародирует ту же самую картину утренней зари у Ломоносова, которую прежде сделал объектом пародии один из авторов «Девичьей игрушки» (см. Левинтон 1977: 376; Шапир 1996а: 360, 387 примеч. 15; ср. Иезуитов 1991):

От утренних спокойных вод
Заря на алой колеснице
Являет Фебов нам восход,
Держа его муде в деснице {...}

(Барков 1992: 134)

[Ряд других стилистических симптомов порнографического бурлеска в «Евгении Онегине» обнаружил О. А. Проскурин (1999: 152—161; 2000: 229—259; ср. Цявловский 1996: 228—261, 280—286)]. Примечательно, что «багряная рука зари», будучи взятой из ломоносовской оды, в конечном итоге восходит к гомеровской образности [ῥοδοδάκτυλος Ἠώς 'розовоперстая Эос' (II, I: 477; VI: 175 etc.; Od., II: 1; III: 404, 491 etc.)] и потому органически вписывается в представление об «Онегине» как своего рода ирои-комической поэме.

¹³ Ср. также известное замечание Воейкова об одном стихе «Руслана и Людмила»:

«Отъ ужаса *зажмуря* очи.

Славянское слово *очи* высоко для простонародного Рускаго глагола: *зжмуриться*» (Воейков 1820, № 37: 150). Стилистические оксюмороны такого рода вписываются

В белой рукописи третий стих последней (тогда еще 9-й) главы выглядел так: *Читал охотно Елисея*. Стих, следующий за ним, в одном из черновиков имел редакцию: *А над Виргилием зевал* (б: 619, 507). Оба варианта в окончательный текст не попали, и в результате оказалось снятым противопоставление эпопеи и ее перелицовки, столь многое определяющее в романе. Кульминацией этой стилистической линии было пародийное вступление, но другие формы ее проявления в тексте по-прежнему остаются неисследованными.

в поэтику бурлеска и потому не могут свидетельствовать якобы об «уравнении „славянского“ языка с просторечием» (Виноградов 1935: 100), а тем более о «нейтрализации стилистических контрастов» в поэтическом языке Пушкина (Успенский 1994: 168, 182; ср. Шапир 1997б: 133).

О неровности равного: Послание Пушкина «Калмычке» на фоне макроэволюции русского поэтического языка*

15 мая 1829 г., на третий день своего пребывания в Георгиевске, Пушкин начал вести кавказский дневник, которым воспользовался шесть лет спустя при подготовке «Путешествия в Арзрум». Среди заметок первого дня есть описание калмыцкой кибитки, в обработанном виде попавшее потом на страницы арзрумского «Путешествия»: «На днях посетил я калмыцкую кибитку (клетчатый плетень, обтянутый белым войлоком). Всё семейство собиралось завтракать. Котел варился посредине, и дым выходил в отверстие, сделанное вверху кибитки. Молодая калмычка, собою очень недурная, шила курия табак. Я сел подле нее. „Как тебя зовут?“ — ***. — „Сколько тебе лет?“ — „Десять и восемь“. — „Что ты шьешь?“ — „Портка“. — „Кому?“ — „Себя“. — Она подала мне свою трубку и стала завтракать. В котле варился чай с бараньим жиром и солью. Она предложила мне свой ковшик. Я не хотел отказаться, и хлебнул, стараясь не перевести духа. Не думаю, чтобы другая народная кухня могла произвести что-нибудь гаже. Я попросил чем-нибудь это заесть. Мне дали кусочик сушеной кобылятины; я был и тому рад. Калмыцкое кокетство испугало меня; я поскорее выбрался из кибитки — и поехал от степной Цирцеи» (8: 446—447).

Этот эпизод по версии «Путешествия в Арзрум» заметно отличается от дневниковой записи, сделанной по горячим следам: мы легко можем видеть, что форма и содержание рассказа в какой-то мере производны от жанра (ср. Благой 1967: 357). В «Путешествии», где центр тяжести ложится на описание странствий, автор шутя представляет себя Одиссеем, а калмычку — «степной Цирцеей». Из-за этого можно подумать, что вся активность в их отношениях исходила не от автора, а от девушки, но, судя по дневнику, дело обстояло противоположным образом. То, что в «Путешествии» зовется «калмыцким

* Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова / Отв. ред. акад. В. Н. Топоров; Сост. Д. В. Вальков, Т. В. Цивьян. М.: Наука, 2006. С. 403—417.

кокетством», в дорожных записках именуется «калмыцкой любезностью»: «На днях покамест запрягали мне лошадей, пошел я к калмыцким кибитк(ам) <...> В кибитке я нашел целое калмыцкое семейство; котел варился по середине и дым выходил в верхнее отверстие. Молодая калмычка, собой очень не дурная, шила куря табак. Лицо смуглое, темно румяное. <Обратим внимание, как Пушкин подчеркивает женскую привлекательность незнакомки. — М. Ш.> Багровые губки, зубы жемчужные — Замечу, что порода калмыков начинает изменяться — и первобытные черты их лица мало по малу исчезают — Я сел подле нее» (8: 1028).

Далее приводится уже знакомый нам разговор про портки, но с продолжением, из которого ясно, что кокетство в той кибитке было пушкинское, а отнюдь не калмыцкое¹: «Поцалуй меня <предложил гость. — М. Ш.>. — Невозможно, стыдно. Голос ее был чрезвычайно приятен» (8: 1028). Снова прерываю цитату, поскольку дело доходит до чая с бараньим жиром и солью, и тут две версии — дневниковая и печатная — опять на время совпадают, чтобы вскоре разойтись окончательно: «<...> мне подали кусочик сушеной кобылятины. И я с большим удовольствием проглотил его. После сего подвига я думал, что имею право на некоторое вознаграждение. Но моя гордая красавица ударила меня по голове мусикийским орудием подобным нашей балалайке — Калмыцкая любезность мне надоела, я выбрался из кибитки и поехал далее. Вот к ней послание, которое вероятно никогда до нее не дойдет» (8: 1029). Последняя фраза вписана позднее, спустя неделю, уже во Владикавказе, где 22 мая Пушкин перебелил стихотворение, черновой текст которого набросал, по-видимому, неделей раньше (Левкович 1983: 8—9):

Прощай, любезная калмычка!
 Чуть-чуть, на зло моих затей,
 Меня похвальная привычка
 Не увлекла среди степей
 Вслед за кибиткою твоей.
 Твои глаза конечно узки,
 И плосок нос, и лоб широк,
 Ты не лепечешь по-французски,
 Ты шелком не сжимаешь ног;
 По-английски пред самоваром
 Узором хлеба не крошишь,

¹ Ср. в письме к Н. Н. Пушкиной из Оренбурга (19 сентября 1833 г.): «Как я хорошо веду себя! как ты была бы мной довольна! за барышнями не ухаживаю, смотрительшей не щиплю, съ калмычками не кокетничаю — и на дняхъ отказался отъ Башкирки, не смотря на любопытство, очень простительное путешественнику» (Пушкин 1935г: 105).

Не восхищаешься Сен-Маром,
 Слегка Шекспира не ценишь,
 Не погружаешься в мечтанье,
 Когда нет мысли в голове,
 Не распеваешь: *Ma dov'è*,
 Галоп не прыгаешь в собрание...
 Что нужды? — Ровно полчаса,
 Пока коней мне запрягали,
 Мне ум и сердце занимали
 Твой взор и дикая краса.
 Друзья! не всё ль одно и то же:
 Забыться праздною душой
 В блестящей зале, в модной ложе,
 Или в кибитке кочевой?

Мне кажется, наличие разных прозаических версий позволяет рассматривать стихотворную прежде всего как еще один жанрово-стилистический эксперимент на фоне двух других (ср. Тихонов 1934: 15—16).

С точки зрения жанра это стихотворное послание — по сути, почти альбомный мадригал, адресованный, впрочем, девушке, у которой не было и не могло быть альбома. Уже одно это противоречие между текстом и контекстом — альбомный мадригал в кочевой кибитке — провоцирует бурлескное смешение стилей: высокая романтическая фразеология соединяется с низкими бытовыми прозаизмами. А в том, что элементы живого языка романтизма в этом послании присутствуют, сомнений быть не должно; достаточно обратиться к предпоследнему четверостишию:

⟨...⟩ Мне ум и сердце занимали
 Твой взор и **дикая краса**².

Эта *дикая краса* ставит *любезную калмычку* в один ряд с другими романтическими образами, прежде всего пушкинскими. В том же 1829 г. поэт так описывал путешествие Онегина: *Вдали Кавказские громады ⟨...⟩ Авось их **дико⟨ю⟩ красую** // Случайно тронут будет он* (б: 482; замечу, что и тут бурлеск: *дикая краса* Кавказа рядом с *авось* и *случайно тронут*). Тема продолжена в следующей строфе:

Природы мрачная краса
 Везде являет дикость ту же
 Хвала тебе седой Кавказ
 Онегин тронут в первый ⟨раз⟩

(б: 483)

² В цитатах все выделения полужирным шрифтом принадлежат мне. — М. Ш.

Эти черновые строки главы, которая первоначально мыслилась восьмой, передают непосредственные впечатления автора, нашедшие отражение и в его путевых заметках (тех самых, что я уже цитировал выше). Вот запись, сделанная предположительно в конце июля — начале августа 1829 г. Пушкин описывает туманное ущелье по течению Терека: «Я шел пешком и поминутно останавливался пораженный **дикими красотоми** природы» (8: 1039). Необходимо при этом иметь в виду, что сочетания *дикая краса* или *дикие красоты* сделались романтическими клише задолго до послания «Калмычке». Так, в сентябре 1822 г. «Сын Отечества» откликнулся на выход в свет «Кавказского Пленника»: «Пребывание Поэта в питической странѣ, видѣвшей страдания Прометей, и прибытие Аргонатовъ Греческихъ, въ странѣ и нынѣ отличной воинственными, **романтическими** нравами своихъ жителей, побудило его воспѣть **дикія красоты** ея, и оживить картину Кавказскихъ горъ повѣстію о происшествіяхъ, какія нерѣдко случаются въ тѣхъ мѣстахъ» (СО: 81).

Сама по себе романтизация образа калмычки не должна удивлять нисколько. Это была, так сказать, теоретически предписанная романтическая экзотика российских окраин. Вот что писал в 1823 г. в трактате «О романтической поэзии» О. М. Сомов: «Часто я слыхалъ сужденія, что въ Россіи не можетъ быть Поэзіи народной (а „народность“ есть непременное требование романтизма. — *М. III.*) (….) природа нашего Отечества, — излагал своих оппонентов Сомов, — ровна и однообразна, не имѣетъ ни тѣхъ блестящихъ прелестей, ни тѣхъ величественныхъ ужасовъ, которыми отличается природа нѣкоторыхъ другихъ странъ, и по тому (….) не одушевляетъ Поэтовъ (….)». То же якобы касается истории и преданий. «Но, — возражал Сомов, — сколько различныхъ народовъ слилось подъ одно названіе Рускихъ, или зависятъ отъ Россіи, не отдѣлясь ни пространствомъ земель чужихъ, ни морями далекими! (….) Не говоря уже о собственно-Русскихъ, здѣсь являются Малороссіяне, съ сладостными ихъ пѣснями и славными воспоминаніями; тамъ воинственные сыны тихаго Дона и отважные переселенцы Сѣчи Запорожской (….) Что же, если мы окинемъ взоромъ края Россіи, обитаемые пылками Поляками и Литовцами, народами Финскаго и Скандинавскаго происхожденія, обитателями древней Колхиды, потомками переселенцевъ, видѣвшихъ изгнаніе Овидія, остатками нѣкогда грозныхъ Россіи Татаръ, многоразличными пл(е)менами Сибири и острововъ, **кочующими поколѣніями Монгольцевъ**, буйными жителями Кавказа, сѣверными Лапонцами и Самоѣдами?...» (Сомов 1823, ч. XXIV: 129—132).

Грандиозная программа романтической «колонизации» России ко времени написания трактата была либо осуществлена, либо ждала ближайшего осуществления. В этом плане характерно перечисление в начале пушкинских «Братьев Разбойников»:

Меж ними зрится и беглец
 С берегов воинственного Дона,
 И в черных локонах еврей,
 И дикие сыны степей —
Калмык, башкирец безобразный,
 И сибиряк, и молдован,
 И рыжий финн, и с ленью праздной
 Везде кочующий цыган³.

Тут можно вспомнить хотя бы о черкешенке «Кавказского Пленника», о грузинке Зареме, о польке Марии и о бесчисленных татарах и татарках «Бахчисарайского Фонтана», о Земфире из пушкинских «Цыган», о Баратынском и его финляндке Эде... Конечно, запад, северо-запад, юго-запад и юг русскому романтизму освоить было легче, нежели восток, но, как видим, в 1829 г. дошла очередь до калмычки.

Прецедентов, правда, не было: Пушкин в русской поэзии воспевал калмычку первым. Но если вчитаться, то можно заметить, что поэтический образец у Пушкина имелся — это Державин с его одой Фелице: *Богородица царица // Киргиз-Кайсацкия орды!* Тюрки (к коим принадлежат казахи) родственны монголам по языку, сходны по антропологическим типам и близки по местам расселения (не говорю уже о тюрко-монгольской этнолингвистической интерференции). Однако, создавая условный портрет Фелицы, Державин уточнять ее антропологического типа не стал. В основном свой идеализированный образ он выстроил апофатически, через отрицание не свойственных восточной монархии пороков, из которых многие, ясное дело, пришли с Запада:

Не слишком любишь маскарады,
 А в клоб **не ступишь** и ногой;
 Храня обычаи, обряды,
Не донкишотствуешь собой;
 Коня парнаска **не седлаешь**,
 К духам в собранье **не въезжаешь**,
Не ходишь с трона на Восток (...) —

и т. д. (последнее — антимасонский выпад). Пушкин тоже рисует свою калмыцкую Цирцею главным образом через отсутствие у нее с иронией или даже с издевкой изображенных светских манер, усвоенных у западных европейцев⁴. При этом синтаксическая конструкция в «Калмычке» использована

³ Цитируется по смоленскому списку из собрания дворян Пенских (Илюшин 1965: 182).

⁴ Особенно симптоматично восхищение «Сен-Маром»: роман де Виньи казался Пушкину «чопорным», «манерным», «облизанным» и полным «нелепых несообразностей» (12: 141).

точно та же — перечисление однородных распространенных сказуемых во 2-м лице единственного числа настоящего времени, сопровождаемых отрицательной частицей:

Ты **не лепечешь** по-французски,
 Ты шелком **не сжимаешь** ног;
 По-английски пред самоваром
 Узором хлеба **не крошишь**,
Не восхищаешься Сен-Маром,
 Слегка Шекспира **не ценишь**,
Не погружаешься в мечтанье,
 Когда нет мысли в голове,
Не распеваешь: Ma dov'è,
 Галоп **не прыгаешь** в собрание...

Есть и прямые параллели: <...> *К духам в собрание не въезжаешь* <...> (Державин) — <...> *Галоп не прыгаешь в собрание* (Пушкин). Державин о себе (в отличие от Фелицы): <...> *Преображая в праздник будни, // Кружусь в химерах мысль мою* <...> Пушкин о калмычке (в отличие от светских красавиц): <...> *Не погружаешься в мечтанье, // Когда нет мысли в голове* <...> Иные мотивы, вроде курения табака, питья горячих напитков и употребления простой пищи (мы помним их по прозаическим описаниям встречи с калмычкой) тоже могли подтолкнуть Пушкина к пародированию «Фелицы»: *А я, проспавши до полудни, // Курю табак и кофе пью* <...>; <...> *И пища самая простая // Бывает за твоим столом* <...> (Державин). Наконец, еще одна сквозная тема державинской оды — тема кротости, справедливости и снисхождения героини (*Едина ты лишь не обидишь, // Не оскорбляешь никого* <...>)) — не попала в окончательный текст пушкинского послания, но присутствует в черновике: *Сердиться не умеешь даром* (З: 727). В самом деле, мусикийским орудием по голове Пушкин явно получил по заслугам.

«Фелица» была первой хвалебной одой бурлескного типа, поразившей «соединением самых высоких слов с самыми низкими и простыми» (Гоголь 1952: 354) — «сафирных крыл» с «рожами, намаранными сажей». А поскольку ода Державина сама пародийна по отношению к Ломоносову и к Баркову (Шапир 2002а: 438—439 и др.), послание «Калмычке», как это бывает у Пушкина, оказывается дважды и трижды пародией (ср. Шапир 2000а: 192). Соотношение «высокого» и «низкого» при этом неизбежно трансформируется. У Державина «высокий», но совершенно абстрактный «восток» символизировал монаршую добродетель. У Пушкина восточная красавица-калмычка — не царевна, а простая кочевница, чьи природные добродетели — лишь следствие нецивилизованности. И в портрете ее, весьма натуралистичном, поэт — вопреки собственным путевым заметкам — подчеркивает восточные, монголо-

идные черты, наиболее далекие от европейского идеала красоты: узкие глаза, плоский нос, широкий лоб (Благой 1967: 358). И делает это с той же настойчивостью, с какой указывает на западное происхождение слабостей светской дамы: французское, английское, итальянское⁵. Стиль, кстати, доходит до макаронизма: Пушкин цитирует каватину Родриго из оперы Россини «Дева озера» («*La donna del lago*», 1819); кроме того, в черновике (см. З: 727) еще есть цитата по-французски⁶. Таким образом, свою красавицу-калмычку Пушкин намеренно снижает — стилистически и социально, а к «развратности» общества (заметим, высшего) он куда менее строг, чем Державин: сатирическое начало ослаблено.

Романтический образ героини приземлен за счет не только пародий, но и автопародий, причем объектом таковых становятся романтическая идеология и стилистика. Уже в первом строфоиде послания «Калмычке» нельзя не услышать сниженный перепев завязки пушкинских «Цыган»: Алеко вслед за цыганкой Земфирой отправляется кочевать по бессарабским степям (ср. Благой 1967: 359). Поступок «тезки» едва не повторил его создатель:

Прощай, любезная калмычка!
Чуть-чуть, на зло моих затей,
Меня похвальная привычка
Не увлекла среди степей
Вслед за кибиткою твоей.

Есть в «Калмычке» пародийный отзвук не только завязки «Цыган», но и эпилога: ⟨...⟩ *И всюду страсти роковые, // И от судеб защиты нет*. Философический финал поэмы повторен в послании, но только там вместо ломающих судьбы роковых страстей — легкое увлечение на полчаса:

Друзья! не всё ль одно и то же:
Забьтсья праздною душой
В блестящей зале, в модной ложе,
Или в кибитке кочевой?

Это любимая мысль юного Пушкина: *Судьба людей повсюду та же* ⟨...⟩ — выражена еще в одной из самых известных его романтических элегий («К морю», 1824), начало которой также пародируется в послании «Калмычке»:

⁵ Ср. у Державина: ⟨...⟩ *Шампанским вафли запиваю* ⟨...⟩; ⟨...⟩ *В карете английской, златой* ⟨...⟩ и т. д.

⁶ Сведениями об арии «*Ma dov'è colei, che accende...*» («Но где та, что воспламеняет...») я обязан И. А. Пильщикову; до сих пор ее источником ошибочно считалась «Покинутая Дидона» — опера Б. Галуппи на слова П. Метастазо (см. ПП 1931: 227; Лернер 1935: 104—105; З: 1321; Котанская 1959: 157, 278, 339).

Прощай, свободная стихия! — *Прощай, любезная калмычка!* Шуточный мадригал калмычке меньше всего предназначался для ее глаз и ушей, и потому обращение к ней — такая же апострофа, как и обращение к морю. Пушкинская *калмычка* есть романтическая *свободная стихия*, только пародийно развенчанная; поэт не увлекся вслед за ее кибиткой, как не ответил прежде на призывы морской волны:

Ты ждал, ты звал... я был окован;
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я...

«*Не всё ль равно, что ода, что элегия?*» — спрашивает автор 4-й главы «Онегина» (строфы XXXII—XXXIII). «*Не всё ль равно, что дикая калмычка, что петербургская дама*» — вот сухой остаток пушкинских стихов, в которых классицистская ода пародируется так же, как романтическая элегия. Эта идея «равенства» сути, ее «повсеместной одинаковости» находит адекватное стилистическое выражение: в «Калмычке» аксиологически уравниваются гетерогенные стилистические элементы, теряющие свои объективно «высокие» или объективно «низкие» коннотации. Отсюда следует, что пушкинское послание идеальным образом вписывается в магистральную линию эволюции русского поэтического стиля: путь шел от гомогенности стилей у Ломоносова через их объективную гетерогенность в барковско-державинском бурлеске к субъективной гомогенизованности зрелого Пушкина, у которого полистилистичность текстов сопровождается частичной нейтрализацией объективных стилистических зарядов. Как происходило это уравнивание стилевых неровностей, хорошо видно на примере пушкинского письма А. Г. Родзянке от 8 декабря 1824 г. Тема письма нам близка — романтическая канонизация этнической экзотики: «Что, — спрашивал Пушкин, — твоя романтическая поэма *Чуль?* Злодѣй! не мѣшай мнѣ въ моемъ ремеслѣ (...) не перебивай мнѣ мою романтическую лавочку. Къ стати: Баратынскій написалъ поэму (не прогнѣвайся про *Чухонку*) (...) А я про *Цыганку*; каковъ? подовай-же намъ скорѣй свою *Чупку* — ай да Парнассь! ай да Героини? ай да честная кампанія! Воображаю, Аполлонъ смотря на нихъ закричить: за чемъ ведете мнѣ не ту? А какую же тебѣ надобно, проклятый *Өебъ?* Гречанку? Италіанку? чемъ ихъ хуже *Чухонка* или *Цыганка*(.) *Пизда* одна — *еби!* т. е. оживи лучемъ вдохновенія и славы» (Пушкин 1926, I: 104).

В этом письме одно и то же содержание получает разное стилевое выражение, и наоборот, одним и тем же стилем обсуждаются совсем разные предметы. Сперва Пушкин интересуется Анной Петровной Керн: «Говорять, она премиленькая вещь (...)\», — а потом в близких выражениях характеризует

«Эду» Баратынского: «⟨...⟩ эта чухонка говорить чудо какъ мила» (Пушкин 1926, I: 104). Так и в «Калмычке» прозаизмы (*глаза узки, плосок нос*) соединяются с романтическим стилем, который, со своей стороны, не обязательно относится к высоким предметам (какова *дикая краса*), но может и к сниженным, как в строчке *Забыться праздною душой*. Последнее словосочетание встречается уже в романтическом послании Пушкина «В. Ф. Раевскому» (1822):

Но что ж теперь тревожит хладный мир
Души бесчувственной и праздной?

В послании «Калмычке», однако, *праздная душа*, при всей возвышенности выражения, не означает ничего, кроме состояния душевной пустоты⁷.

Напоследок скажу, что в этой цепочке пародий и автопародий «Калмычка» вовсе не была последним звеном. Свое шуточное послание Пушкин тоже спародировал, и не где-нибудь, а в «высоком» тексте, в письме Онегина, который объясняет Татьяне, почему он не полюбил ее еще в деревне: ⟨...⟩ *Привычке милой не дал ходу* ⟨...⟩ (ср.: *Чуть-чуть, на зло моих затей, // Меня похвальная привычка // Не увлекла среди степей // Вслед за кибиткою твоей*). Ю. Н. Тынянов был прав: «⟨...⟩ пародией комедии может быть трагедия» (Тынянов 1921: 9). И всё же пушкинская автореминисценция заставляет думать, что деревенская Татьяна представлялась Онегину почти такой же дикаркой, как Пушкину его «любезная калмычка». Вот почему герою романа кажется, что Ларины, приехавшие в первопрестольную с северо-запада, явились туда из глуши *степных селений* (ср. б: 451, 598; Лотман 1980: 249—250, 355).

⁷ Ср.: *Цели нет передо мною: // Сердце пусто, празден ум* ⟨...⟩ («Дар напрасный, дар случайный...», 1828).

Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина (Набросок концепции)*

В этой статье мы хотели бы пунктирно означить основные направления и механизмы стилистической эволюции, которую русская классическая поэзия претерпела за первые сто лет своего существования. Прежде всего нам предстоит оценить роль бурлеска в истории поэтического языка, а также место пародии в литературно-языковых спорах XVIII — первой трети XIX в. (ср. Шапир 1993; 1999б; 2000а: 192—223, 241—251; 2002а; 2002б; 2003/2005; 2004а: 37—38; 2006а; Пильщиков 2007; и др.).

1. Точкой отсчета для нас послужит стилистическая теория Ломоносова, изложенная в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758). В этом трактате весь наличный языковой материал был разделен на пять категорий:

1) «неупотребительные и весьма обветшалые» славянизмы, «как: *обаваю, рясны, овогда, свене* и сим подобные»;

2) такие славянизмы, «кои хотя обще употребляются мало, а особливо в разговорах, однако всем грамотным людям вразумительны, например: *отверзаю, господень, насажденный, взываю*»;

3) «славенороссийские» речения, «которые у древних славян и ныне у россиян общеупотребительны, например: *бог, слава, рука, ныне, почитаю*»;

4) собственно русизмы, «которых нет в остатках славенского языка, то есть в церковных книгах, например: *говорю, ручей, который, пока, лишь*»;

5) вульгаризмы, или, как их называет Ломоносов, «презренные слова, которых ни в каком штиле употребить непристойно, как только в подлых комедиях» (1952, 7: 588—589). Примеры этого рода речений в «Предисловии» не представлены.

* Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова / Редкол.: Х. Баран, Вяч. Вс. Иванов, С. Ю. Неклюдов и др. М.: РГГУ, 2006. С. 510—546. Совместно с И. А. Пильщиковым.

Противоположные полюса стилистического спектра в теории Ломоносова постигла одинаковая участь: «обветшалые» славянизмы и «презренные» русизмы из употребления «выключаются» (Ломоносов 1952, 7: 588; Вомперский 1970: 143). Из оставшегося словарного запаса складываются «три штиля: высокий, посредственный и низкий», — иерархия которых строго соответствует иерархии тем и жанров (Ломоносов 1952, 7: 588—589). В каждом из стилей диапазон дозволенных форм подвергается дальнейшему сужению. «Высокий штиль» включает в себя речения 2-й и 3-й группы, то есть «вразумительные» славянизмы и «славенороссийские» слова, общие обоим языкам: русскому и церковнославянскому. «Низкий штиль» состоит из речений 3-й и 4-й группы, то есть из «славенороссийских» слов и «неподлых» русизмов. Хуже всего определен «средний штиль»: он формируется на основе «речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым. Равным образом употребить в нем можно низкие слова, однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость» (Ломоносов 1952, 7: 589; ср. Будилович 1869, ч. CXLV: 80—84; Истомин 1896а: 19—22; Житецкий 1903: 31—38; Соболевский 1911: 7—8; Карский 1912: 70—74; Виноградов 1934: 84—88; 1938: 92—97; 1940, № 4: 6—7; 1961: 63—67; Бонди 1935: 30—31; Берков 1936: 177—178; Гуковский 1939: 117—120; 1962: 78—81; Матвеева 1940: 105—113; Обнорский 1940: 55—56; Ефимов 1954: 173—181; 1961: 40—56; Левин 1958: 103—106 и др.; 1961: 25—29; Томашевский 1959: 33—39; Горшков 1960: 82—86; Венгров 1962; Білодід 1963; Вомперский 1966; Исаченко 1968; Мещерский 1981: 157—160; Пирцхалава 1983: 8—11; Живов 1990: 93—97; 1996: 334—340; Keipert 1991; и др.).

Поскольку в «посредственном штиле» разрешены, пусть с оговорками, речения сразу трех категорий, Ломоносов специально предупреждает, что «в сем штиле должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда речение славенское положено будет подле российского простонародного» (1952, 7: 589). Однако «всевозможная равность» — вовсе не прерогатива среднего стиля, но основополагающий принцип ломоносовской стилистики в целом. Согласно автору «Предисловия о пользе книг церковных», грамотный человек обязан «уметь разбирать высокие слова от подлых и употреблять их в приличных местах по достоинству предлагаемой материи, наблюдая равность слога» (Ломоносов 1952, 7: 591; ср. Левин 1964: 25; Пирцхалава 1983: 92 и др.; Хабургаев 1983; 1986; Вомперский 1988: 212, 218).

За немногими исключениями, которые, видимо, носят случайный характер (ср. Будде 1898: 155—160 и др.; 1899: 93—97 и др.; Бонди 1935: 56; Виноградов 1938: 97—98; Люперсольский 1939: 138—140; Левин 1958: 115—116;

Барзилович 1965; Попов 1965; Пирцхалава 1966; Князькова 1966: 142), Ломоносов исповедовал этот принцип не только в теории, но и на практике. Первым качеством его поэтического языка Пушкин назвал стилистическую ровность, достигнутую гармонизацией в отношениях между русской и церковнославянской стихией: «Слог его ⟨Ломоносова⟩, ровный, цветущий и живописный, заемлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оного с языком простонародным» (11: 33).

Может быть, наиболее отчетливо стремление избежать стилистических противоречий явствует из «Вечернего размышления о Божием Величестве при случае великого северного сияния» (1743). В этой оде чуть ли не на всех уровнях поэтического языка Ломоносов добивается предельного напряжения внутренних контрастов. Например, в области метра и ритма акаталектический ямб с очень малым числом пиррихийев (см. Шапир 1996б: 99; 2000а: 158) превращает текст в почти бесперебойное чередование контрастирующих слогов: ударного и безударного. Того же эффекта автор достигает совсем иными средствами — композиционными. Так, спокойная и величественная картина звездной ночи (1-я строфа) контрастирует со смятением лирического субъекта, чувствующим свое ничтожество на краю мировой бездны (2-я строфа). В 3-й строфе это противоречие как будто бы отчасти снято: «уста премудрых нам гласят» о неизблемости законов природы и о способности человека их познать; тем самым естественное и Божественное уравниваются: ⟨...⟩ *Для общей славы божества // Там равна сила естества*. Но дальше это тождество сменяется новым контрастом: естественный порядок вещей оказывается нарушенным, и лирический субъект не может удовлетвориться путанными и противоречивыми объяснениями ученых. Ограниченность их познаний контрастирует с безграничностью Божьего могущества и величия: *Несведом тварей вам конец? // Скажитеж, коль велик Творец?* (ср. Берков 1936: 199—200; Бухаркин 1992: 67—68). Общий контраст подчеркнут неравенством частей, на которые по смыслу делится ода (3 строфы + 5 строф)¹.

Но, пожалуй, острее всего контрастность поэтики ощущается на уровне тропов и фигур, простейшая из которых — антонимия: *Лице свое скрывает день, // Поля покрыла мрачна ночь* ⟨...⟩; *Се в ночь на землю день вступил!* (ср. Топоров 2003). В строфе, целиком построенной как развернутое противопоставление, Ломоносов ухитряется в четырехсловную строку вложить четыре оппозиции:

¹ Эти части образуют «золотое сечение» (5 : 3 ≈ 8 : 5). Здесь и далее оды Ломоносова цитируются по последнему академическому собранию сочинений (см. Ломоносов 1959, 8: 120—123).

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкой прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!

Несовместимые стихии — огонь и вода — контрастируют не только по материалу («лед и пламень»), но также по размеру, по температуре и длительности существования: искра мала, горяча и вспыхивает на мгновение, а льды Северного океана громадны, холодны и вечны.

Противоестественность описываемой картины — среди ночи на севере занимается заря — выражена целой серией оксюморонов:

Не льдистыль мешут огонь моря?
Се хладный пламень нас покрыл!

Как молния без грозных тучь
Стремится от земли в зенит?
Как может быть, чтоб мерзлый пар
Среди зимы раждал пожар?

Однако, несмотря на почти гротескный гиперболизм своей поэтики, на всю любовь к многообразным оппозициям и контрастам: фонетическим, грамматическим, лексическим, семантическим и композиционным (ср. Бонди 1935: 28), — Ломоносов не позволял себе сталкивать иерархически противоположные стили. В лирике предпочтение отдавалось высокому регистру, в литературной полемике — низкому, но смешения их, во всяком случае намеренного, поэзия Ломоносова не ведает.

2. Ю. Н. Тынянов (1927: 116—120) и Г. А. Гуковский (1927а: 19—27; 1939: 142—144; и др.) поняли, что главной альтернативой Ломоносову в середине XVIII в. была языковая и литературная программа Сумарокова. Из двух основных функций языка, каковы выражение смысла и его передача, Ломоносов считал более важной первую, а Сумароков — вторую (Шапир 1990а: 318; ср. 1990б: 136—139 и др.; 2000а: 10—12 и др.). У одного была задача изыскать средства, позволяющие мысль «избранными речью представлять и пристойными словами изображать» (Ломоносов 1952, 7: 24), — другой же хотел в первую очередь облегчить ее передачу, выработать свободный от излишеств, доступный и понятный язык общения: по его мнению, «пропади такое великолѣпіе, въ которомъ нѣтъ ясности» (Сумароков 1759: 764; Гуковский 1927а: 23; 1941а: 372—375; Берков 1936: 148, 246; Серман 1966: 200—202; и др.). Если в основе ломоносовской дифференциации «стилей» лежала

идея неразрывной связи и взаимозависимости выражения и предмета мысли, то Сумароков стремился к «единству языка», «стилистически нейтрального», «простого и гладкого», способного «выразить все, что угодно» (Винокур 1983: 264—265). Иными словами, Ломоносов заложил фундамент «нового поэтического языка на основе *противопоставления*» его «прочим видам речи», то есть «посредством *отрыва* языка поэзии от языка общего» (Винокур 1983: 263), в то время как Сумароков выступал идеологом общелитературного языка, создаваемого на поприще литературы (Винокур 1983: 266; Шапир 1990а: 318).

Преимущество литературного языка (standard language) перед языками духовной культуры заключено в доступности, которая обеспечивается его терпимостью и даже безразличием по отношению к передаваемым смыслам (см. Шапир 1990б: 136, 138; 2000а: 10, 12). Именно коммуницируемость выхвалил Сумароков в первых же строках эпистолы «О Русском языке»:

Для общихъ благъ мы то передъ скотомъ имѣемъ,
 Что лутче, какъ они(,) другъ друга разумѣмъ,
 И помощію словъ пространна языка,
 Все можемъ изъяснить, какъ мысль ни глубока.

То, что постигнемъ мы, другъ другу сообщаемъ,
 И въ письмахъ то своихъ потомкамъ оставляемъ ².

Напротив, у Ломоносова (мы это видели в «Вечернем размышлении») предметом излияний нередко становится непостижимое. Излюбленная тема его поэзии — лирический восторг, который, как сказано в Хотинской оде (1739), «пленяет ум», а следовательно, изъяснению и уразумению не поддается. Принять этого противники Ломоносова не могли: *Нѣтъ тайны никакой безумственно писать*, — уверял Сумароков, издевавшийся над «несмысленными чтецами», что, *разумъ свой покрывъ, читая темнотою, // Невнятный складъ писца приемлютъ красотою*.

В начале XIX в. тот же упрек младшие карамзинисты будут предъявлять наследникам Ломоносова — «архаистам»:

Нѣтъ спора, что Бибрись боговъ языкомъ пѣль;
 Изъ смертныхъ-бо никто его не разумѣль.

(Вяземский 1810: 210) ³

² Стихотворения Сумарокова цитируются по «Полному собранию всех сочинений» (см. Сумароков 1781).

³ О литературном контексте эпиграммы Вяземского на С. С. Боброва см. Пильщиков 2001/2002; Добрицын 2003/2005.

Но Сумароков обвинял Ломоносова не только в том, что его не понимают другие, — по уверениям критика, любитель сопрягать «далековатые идеи» (Ломоносов 1952, 7: 111) сам не ведает, что творит:

Весь ротъ я⟨,⟩ Музы⟨,⟩ разѣваю,
И столько хитро воспѣваю,
Что пѣсни не пойму и самъ.

Ода вздорная II (не позднее 1759)

Сочинитель «вздорных од» обратился тут против Ломоносова его собственное признание: ⟨...⟩ *Теряюсь, мыслями утомлен!* («Вечернее размышление о Божиим Величестве») ⁴.

Ломоносовская манера представлялась Сумарокову настолько абсурдной и противоестественной, что форсировать ее в своих пародиях он даже не считал нужным — достаточно было только собрать вместе чуждые ему приемы письма. Вот начало «вздорной оды», концовка которой приведена выше:

Громъ⟨,⟩ молніи и вѣчны льдины,
Моря и озера шумять,
Везувій мечеть изъ середины,
Въ подсолнечну горящій адъ.
Съ востока вѣчна дымъ восходить,
Ужасны облака возводить,
И тьмою кроеть горизонтъ,
Ефесь горить, Дамаскъ пылаеть ⟨...⟩

Здесь нет ничего, чего бы не было у Ломоносова. В частности, пародируя его контрасты (*вѣчны льдины* vs *горящій адъ*), Сумароков использует метафорику фейерверка, какую находим, например, в том же «Вечернем размышлении» (*Не льдистыль мечут огнь моря?*) или в «Оде на прибытие из Голстинии и на день рождения ... Великого Князя Петра Феодоровича» (1742):

Санктпетербург с каким желаньем
Тебя, надежду, зрит свою,
Не может и пространнм зданьем
Вместить в себе утеху всю,
Но **мечет** вверхъ огни **горящи**
И в самых **облаках** светящи.

⁴ До Сумарокова к этому аргументу прибег автор «Эпистолы от водки и сивухи к Ломоносову» (первая половина 1750-х годов?): ⟨...⟩ *И разбирая вздоръ твоихъ сумбурныхъ одъ, // Кричить всякъ, что то нашъ* ⟨то есть водки и сивухи⟩ — *не твой сей тухлый плодъ, // Что будто мы — не ты стихи ⟨сѣи⟩ слагаешь, // Которыхъ ты и самъ совсемъ не понимаешь* ⟨...⟩ (Афанасьев А. 1859, № 17: стб. 516; Берков 1936: 148—149).

Точно так же сумароковский стих *Ефесъ горитъ, Дамаскъ пылаетъ* ⟨...⟩ воспроизводит строку из «Оды на день тезоименитства ... Петра Феодоровича» (1743): *Фиссон шумит, Багдад пылает* ⟨...⟩ Эта ритмико-синтаксическая формула Ломоносова, наверное, казалась Сумарокову сугубо нелепой; как бы то ни было, он перенес ее еще в две своих пародии, позднейшая из которых направлена преимущественно против оды В. Петрова «На великолепный карусель» (1766): *Пекинъ горитъ и Римъ пылаетъ* ⟨...⟩ («Ода вздорная III», не позднее 1759); *Атлантъ горитъ, Кавказъ пылаетъ, // Восторгомъ жара моего* ⟨...⟩ («Дифирамв Пегасу», 1766; см. Гуковский 1927б: 138).

С точки зрения стороннего наблюдателя, между поэтикой ломоносовской оды и ее рецепцией у Сумарокова принципиального различия нет: пародии последнего — это каталог характерных приемов Ломоносова, которые могут показаться окарикатуренными разве что за счет их концентрации, но по сути аутентичны. В этом смысле показательна судьба метафоры и олицетворения из «Оды ... на преславные ... победы, одержанные над королем прусским» (1759):

Там Мемель, в виде Фаэтонта
Стремглав летя, Нимф прослезил ⟨...⟩

Сумароков видел несуразность в том, что город падает *стремглав* 'головой вниз' (Ломоносов 1959, 8: 1157 примеч. 19) и падение его сравнивается с падением Фаэтона:

Стремглавь Персеполь упадетъ,
Подобно яко Фаетонъ ⟨...⟩

Ода вздорная II

Известно, что Ломоносов читал «вздорные оды» и препятствовал их публикации (см. Пекарский 1873: 653—656; Гуковский 1927б: 129—130). Тем не менее в стихах, написанных через два года после попытки Сумарокова напечатать пародии в «Трудолюбивой Пчеле», Ломоносов не просто повторил олицетворение и метафору, осмеянные его литературным антагонистом, но сумел их еще гиперболизировать:

⟨...⟩ От стрел Российския Дианы
Из превеликой вышины
Стремглавно падают Титаны;
Ты, Мемель, Франкфурт и Кистрин,
Ты, Швейдниц, Кенигсберг, Берлин,
Ты, звук летающего строя,
Ты, Шпреля, хитрая река ⟨...⟩

Ода ... Ноября 25 дня 1761 года

В едином перечислительном ряду метонимически уравниены завоеванные города, *хитрая река*, на которой расположена столица Пруссии, и *звук низверженного (летающего) военного строя* — сопряжение более далеких идей надо еще поискать!

По верному замечанию М. Л. Гаспарова, «во „Вздорных одах“ основное направление пародии имеет в виду образный, а не языковой стиль». При этом «главным предметом» насмешки становятся 1) «гиперболичность» ломоносовских образов, 2) «их динамичность», 3) «их вещественность, особенно в олицетворениях», 4) «их парадоксальность, оксюморонность», 5) «их беспорядочная нагроможденность» и, наконец, 6) «их неуместность» (Гаспаров 2003: 236, 237; ср. Гуковский 1927а: 25—26; Виноградов 1934: 105, 112—113; 1938: 121—123, 130—132; Schroeder 1962: 156—159; Серман 1966: 228—234; Герасимова 1970; Душечкина 1979: 19—21; Иванов 1979: 178—180; Бухаркин 1992: 63; Ермоленко 1994: 125—127). Таким образом, «отрицается высокая — „громкая“ — витийственная ода и на место ее ставится ода „средняя“» (Тынянов 1927: 119). В самом деле, сумароковская ода «прозрачнее» ломоносовской «почти вдвое — тропы, т. е. слова в несобственном значении, у Ломоносова возникают в 90% строк, а у Сумарокова в 50%» (Гаспаров 2003: 238). Сглаживание противоречий касается не только семантики, но и грамматики: по сравнению с Ломоносовым межстрочные связи у Сумарокова в полтора раза слабее, а это значит, что в его одах синтаксическое членение гораздо реже расходится со стиховым (ср. Шапир 1998а: 55—57, 119—120; 2000а: 183, 375—376, 453; 2003а: 37). Но, чуждаясь крайностей поэтики Ломоносова, Сумароков принимает его стилистику: он хочет создать параллельный гомогенный стиль, максимально ориентированный не на высокие, а на средние жанры, однако столь же далекий от каких бы то ни было стилистических диссонансов⁵.

3. Диссонансы в русской поэзии впервые появляются не в сумароковских пародиях, а в барковских, самые ранние из которых также относятся к 1750-м годам. Механизм обценно-порнографического бурлеска, заимствованный Барковым у французов, сводился к максимально точному копированию поэтики, риторики и стилистики высоких образцов, которое осложнялось двумя «новшествами»: во-первых, господствующими темами барковщины делались

⁵ Знаменательно, что в поэзии Петрова Сумароков «был недоволен смешением торжественного, абстрактного с грубым, конкретно-обыденным; иначе говоря, он воспринял прием Петрова не в плане его образной, характеризующей функции, а в плане специфически-словарном» (Гуковский 1927б: 140).

плотская любовь, кровавые побоища и неумеренные возлияния, а во-вторых, в аранжировке этих тем видное место отводилась непечатным выражениям, не исключая матерных (см. Цявловский 1996: 198, 265; 2002: 212, 298—299; Гуковский 1939: 178; Илюшин 1991: 9; Шапир 1993: 71; 2000a: 213; 2002a: 397—417; Шруба 1995: 141; 1999: 205; 2003/2005: 37 и далее; Schrubba 1995: 12; 1996: 47; 1997: 87—88; 2000: 48—51; и др.).

Чтобы бурлеск достигал желаемого эффекта, пародируемые тексты, жанры и стили должны в нем легко узнаваться, иначе трагедия не будет смешной. Поэтому Барков и другие авторы «Девичьей игрушки» выбирали для обценных переделок произведения, самые значительные в своем роде (см. Шапир 2002a: 416—417). В области высокой лирики это были, конечно, оды Ломоносова, как светские (похвальные, торжественные), так и духовные, вроде «Вечернего размышления». Рассмотрим для примера «Описание утренней зари» (Барков 1992: 73—77), которое, вероятно, имел в виду Г. А. Гуковский, когда писал, что у Баркова можно найти «даже перелицовку „духовной оды“ Ломоносова» (Гуковский 1939: 178). Сравнительно небольшое по объему (всего семь строф), «Описание» содержит многие десятки цитат, перифраз и реминисценций из лирики раннего Ломоносова, причем густота их такова, что обценная пародия местами напоминает центон (см. Шапир 2002a: 399—401):

Уже зари багряной путь
Открылся дремлющим зе(н)ицам,
Зефир прохладной начал дуть
Под юбки бабам и девицам.

Эти четыре строки — своего рода квинэссенция барковского бурлеска. Неприкрытая похабщина сменяет собой торжественное начало, достойное какой-нибудь ломоносовской оды — ср.: *Уже златой денницы перст // Завесу света вскрыл с звездами <...>* («Ода ... на взятие Хотина»); *И се уже рукой багряной // Врата отверзла в мир зря <...>* («Ода на день восшествия на ... престол ... 1746 года»). Пародист намеренно соединяет стилистически несоединимое: *зеницы* — высокий славянизм, *зефир* — эквивалентный ему высокий грецизм, *бабы* — низкий русизм, *юбки* — эквивалентный ему низкий варваризм. Если первые два слова у Ломоносова встречаются неоднократно: *<...> Низвед пресветлые зеницы <...>* («Ода ... 1745 года»); *<...> Иль в море дуть престал зефир <...>* («Вечернее размышление»); *Зефир, как ты по берегу дуешь <...>* («Ода ... 1745 года») и т. д., — то вторые два в официальной поэзии, разумеется, совершенно невозможны.

По той же схеме строится сравнение морской бури с совокуплением, пародирующее ломоносовские сближения «далековатых идей»:

Корабль в угрюмых как волнах
 Кипящи их верхи срывает,
 Сквозь бурю, тьму и смертный страх
 Летит и бездну презирает,
 Подобно так в пиздах хуи,
 Напрягши жилы все свои,
 Во влажну хлябь вступать дерзают <...>

Описание утренней зари

Один член сравнения — высокий — одолжен у Ломоносова: *Корабль как ярых волн среди <...> Бежит, срывая с них верьхи <...>* («Ода ... на взятие Хотина»); *Песчинка как в морских волнах <...>* («Вечернее размышление»; отсюда же почерпнуто и слово *бездна*); <...> *Сквозь воздух, огонь и смерть в полках <...>* («Ода на прибытие Ее Величества ... 1742 года»); <...> *Летит корма меж водных недр <...>* («Ода ... 1747 года»); <...> *Угрюмы бури презирает <...>* («Ода на день рождения ... Елисаветы Петровны ... 1746 года»); <...> *Спешит и презирает рок <...>* («Ода ... 1752 года»). Другой член сравнения — низкий — добавляется уже от себя, но в оформлении его тоже комически переосмыслено словоупотребление Ломоносова: <...> *Во влажну хлябь вступать дерзают <...>* (Барков) — <...> *Чрез быстрый ток на огонь дерзает. // За холмы, где паляща хлябь <...>* («Ода ... на взятие Хотина»); *Дерзай ступить на сильны плечи <...>*; *Так флот Российский в понт дерзает <...>* («Ода на прибытие Ее Величества»).

Даже мотив смятения ума перед непостижимостью мира, столь специфичный для лирических сублимаций Ломоносова, находит свое отражение в обценно-порнографическом бурлеске: *Но что, старик, твой дух мятет <...>* («Описание утренней зари») — <...> *Скажите, что наши ум мятет?* («Вечернее размышление»). В разбираемой пародии лишь намеченный, он хорошо различим в других стихотворениях «Девичьей игрушки»:

О, сладость, мыслям непонятна,
 Хвалы достойная пизда <...>

Ода победоносной героине пизде

Тревога грозна, ум мятуща,
 Взмutilа всем боязнь в сердцах.

Ода кулашному бойцу

Плутон во аде с елдаком
 Совсем было утратил мысли,
 Елда его покрылась льдом,
 А с муд уже сосули висли.

Ода пизде

Ср.: *Блаженство, мыслям непонятно!* («Ода ... 1750 года»); *⟨...⟩ Среди утех мятется ум!* («Ода ... 1748 года»); *Еще плененна мысль мутится!* («Ода на прибытие Ее Величества»); *Восторг внезапный ум пленил ⟨...⟩* («Ода ... на взятие Хотина»); *⟨...⟩ Теряюсь, мыслями утомлен!* («Вечернее размышление») и др.⁶

Ко времени, когда Ломоносов приступил к работе над «Предисловием о пользе книг церковных», его стилистическая теория была уже опровергнута практикой. Но Ломоносова это не беспокоило: Барков и барковцы, переписывая по-своему самые разные жанры серьезной литературы (оды, эпистолы, элегии, притчи, эпиграммы, песни, эпические поэмы, трагедии...), фактически создавали еще одну, обценную литературу (см. Шапир 2002а: 417), чьи темы и язык позволяли выносить ее за скобки так же, как Ломоносов выносил за скобки табуированную лексику, вовсе не упомянутую в его трактате. Если изданию «вздорных од» он препятствовал, то оды Баркова, которые никому в голову не приходило печатать, Ломоносову, судя по всему, нравились (ср. Кулябко, Соколова 1965; Сапов 1992: 27—30, 36). И не удивительно, ведь пародии Баркова, в отличие от сумароковских, не отрицали принципов ломоносовской оды и не пытались ее отменить. Они, по терминологии Ю. Н. Тынянова, были не «пародийны», а «пародичны» (1977б: 290 и др.): цель их казалась внеположной по отношению к высокой поэзии, и тем не менее им выпала судьба оказать на нее самое глубокое воздействие.

4. Пародия барковского типа зиждется не на преувеличении отдельных признаков своего оригинала, а на однотипном нарушении его норм — так бок о бок с гомогенными стилями зарождается гетерогенный. Поначалу он был лишен прав литературного существования, но уже очень скоро, в 1760—1770-е годы, стало набирать силу обратное воздействие обценной словесности на официальную (см. Шапир 2002а: 417—418).

В этом плане естественной и вполне объяснимой была восприимчивость низких, комических жанров, легко усвоивших многие черты барковской стилистики, — тут достаточно назвать хотя бы ирои-комику В. Майкова, который во вступлении к поэме «Елисей, или Раздраженный Вахх» (1770—1771)

⁶ Ср. также: *⟨...⟩ Хвалы достойная пизда ⟨...⟩* («Ода победоносной героине пизде») — *Кто может все хвалы достойно // Сея монархини сказать ⟨...⟩* («Ода на день восшествия на ... престол ... 1746 года»); *⟨...⟩ Взмутила всем боязнь в сердцах* («Ода кулашному бойцу») — *⟨...⟩ И страха не скончал в сердцах* («Ода господина Русо», 1759); *⟨...⟩ Елда его покрылась льдом ⟨...⟩* («Ода пизде») — *Всегдашним льдом покрыты волны ⟨...⟩* («Ода ... 1741 года августа 12 дня»).

заявил о себе как о последователе певца Приапа (см. Гуковский 1939: 178, 180—181; Макогоненко 1964: 146—147; Николаев Н. 1985: 85, 90—93; Шруба 1995: 142—155; Schruba 1995; 1997: 98—106; Шапир 1996а: 386 примеч. 4; 2002а: 420—421; и др.). Намного неожиданной стилевая гетерогенность в высоких жанрах: даже робкие попытки интерференции стилей у Петрова (трудно сказать, насколько осознанные и целенаправленные) вызвали стойкое отторжение у адептов сумароковской школы (см. Гуковский 1927б: 138—147; Кочеткова 1972: 590—592).

Г. А. Гуковский заметил, что рядом со сверканием и блеском «Петров может допустить в интересах внешней выразительности низменную деталь, вроде пота, катящегося с чела девы или орошающего опененного коня» (1927б: 137), например:

Там всадники взаим пылают,
И бегом Евра упреждают,
Крутят коней, звучат броньми,
Во рвении, в пыли и в поте
В восторгшей их сердца охоте
Мечом сверкают и локтями.

(Петров 1972: 328)

Надо сказать, однако, что слово *потъ* принадлежит к числу речений, «которые у древних славян и ныне у россиян общеупотребительны» (оно встречается уже в древнейших переводах Св. Писания). Более резкие стилистические контрасты возникают при столкновении славянизмов *взаимъ* 'взамен, в свою очередь', *упреждать* 'опережать', *рвение* 'соревнование, соперничество', *восторгнуть* 'возвысить' и т. п. — с такими русизмами, как *крутить (коней)* 'поворачивать, направлять по кругу', *пыль* (ср. цсл. *пёрстѣь*, *пращѣь*), *охота* (ср. цсл. *вождѣлѣнїе*, *хотѣнїе*) или *локоть* (ср. цсл. *лѣкоть*).

Стилистическая реформа, первый шаг к которой сделал Петров, свершилась в творчестве Державина (ср. Пумпянский 2000: 80—81; Винокур 1947: 116—117; Алексеева 1993: 75—76, 89—92). В его «Фелице» (1782), перевернувшей представления о высокой поэзии, диффузия стилей согласована с диффузией жанров: там, где поэт говорит о монарших добродетелях, ода скрещивается со сказкой, а где речь заходит о пороках вельмож, на передний план выступает сатира. В самом начале «Фелицы» *роза безъ шишовъ* и другие образы из «Сказки о царевиче Хлоре» (1781), которую Екатерина II сочинила для своего старшего внука, прихотливо перемежаются одическими штампами, ведущими происхождение от Ломоносова: *⟨...⟩ Взойти на ту высоту гору, // Гдѣ роза безъ шишовъ растеть ⟨...⟩ Она мой духъ и умъ плѣняетъ ⟨...⟩*

(«Фелица»)⁷ — *Восторг внезапный ум пленил, // Ведет на верьх горы высокой* (...) («Ода на взятие Хотина»). Хотя первое слово стихотворения — это эпитет *богоподобная*, которым Державин награждает заглавную героиню (ср. Щеглов 2005: 526), в дальнейшем он то и дело десакрализует оду, спуская ее тематику (и, соответственно, лексику) с заоблачных вершин на грешную землю:

Подай(,) Фелица(,) наставленье,
Какъ честно и правдиво жить (...)

Меня твой голось возбуждаетъ,
Меня твой сынъ препровождаетъ;
Но имъ послѣдовать я слабъ.
Мягся житейской суетою
Севодня властвую собою,
А завтр(а) прихотямъ я рабъ.

Житейская суета наполняет похвальную оду: панегирик оборачивается реестром слабостей, которым не подвержена киргиз-кайсацкая царевна. Центр тяжести смещается с добродетелей на пороки, картины которых вдохновляли поэта сильнее — не случайно самыми поэтичными строфами Радищев считал те, «где Мурза описывает сам себя» (1941: 217): свое щегольство, роскошные пиршества, пьянство, сладострастие и любовные утехы, пустые развлечения, среди которых охота, прогулки, катание в карете и на лодках, азартные игры, легкое и невзыскательное чтение. Тематически и стилистически такая ода порой неотличима от нравоучительной басни (ср. Гуковский 1938: 206): *А я, проспавши до полудни, // Курю табакъ и кофе пью* (...) («Фелица»); ср. сумароковскую притчу «Недостаток времени» (1760—1770-е годы): *Пришло къ нему часу въ десятомъ время; // Онъ спитъ, // Храпитъ* (...) *Въ одинацать часовъ пьетъ чай, табакъ куритъ* (...). Но и это не предел «падения» — в славословие императрице Державин вплетает мотивы, которым путь в поэзию проложил Барков:

Или музыкой и пѣвцами,
Органомъ и волынкой вдругъ,
Или кулашными бойцами
И пляской весело мой духъ (...)

Фелица

«Ода кулашному бойцу» числится среди наиболее известных стихотворений «Девичьей игрушки» (см. Шапир 2002а: 438).

⁷ Цитируется по первому изданию (см. Державин 1783).

Больше того, в одном из контекстов «Фелицы» можно увидеть даже метафорическое изображение соития. Автор перечисляет забавы, которым мурза предается вместе с женой: *⟨...⟩ То въ свайку съ нею веселюся, // То ею въ головѣ шущя* *⟨...⟩* Играющий в свайку бросает толстый гвоздь или шип, который должен воткнуться в землю внутри кольца; поэтому в былине о Ставре Годиновиче его жена, Василиса Микулична, переодетая в мужское платье, использует этот образ, чтобы иносказательно намекнуть мужу на их супружество (см. Адрианова-Перетц 1935: 503—504):

«Помнишь, Ставерь, памятуешь ли,
 «Как мы малыньки на улицу похаживали,
 «Мы съ тобой сваечкой поигрывали:
 «Твоя-та была сваечка серебряная,
 «А мое было колечко позолоченное?
 «Я-то попадываль тогды-сѣгды,
 «А ты-то попадываль всегды-всегды?»

(Рыбников 1862: 111, ср. 102)⁸

Но дело не ограничивается низким бытом — вместе с ним в хвалебную оду хлынула грубая лексика. Знаменательно, что в стихотворении, воспевающем высочайшую особу, трижды встречаются слова с корнем *дур-*: *⟨...⟩ Играя въ дураки съ женой* *⟨...⟩*; *⟨...⟩ Дурачества сквозь пальцы видишь* *⟨...⟩*; *⟨...⟩ Ты не дурачишь такъ людей* («Фелица»). Одический словарь распахнул двери для площадной брани, привилегией на которую раньше обладала низкая комика: *⟨...⟩ Князья насѣдками не клохчуть, // Любимцы въ явь имъ не хохочуть // И сажей не мараютъ рожь* («Фелица»). Стилистически такая ода смыкается с чистым бурлеском, свободным от лирической сублимации: *⟨...⟩ Плеча имъ въ рожки грязь, // Какъ дуракамъ смѣясь* («Желание зимы», 1787)⁹.

Державин поразил современников именно этим — «необыкновенным соединением самых высоких слов с самыми низкими и простыми» (Гоголь 1952, VIII: 374; ср. Мерзляков 1815: 94; Грот 1883: 333—336; Истомин 1893: 21, 51—52; Будде 1908: 45—46; Тынянов 1927: 121—122; Гуковский 1927а: 198, 200; 1929: 64; 1938: 205—206; 1939: 406—408; 1947: xxxiv—xxxix; Благой 1933: 306—308, 315—316; Виноградов 1934: 119—121; 1938: 139—143; Айдарова 1953; 1956; Войнова 1954: 4, 11—16; Западов А. 1958: 46—53,

⁸ Ср. у Пушкина: *Но наш Монах Эол пред ней казался, // Без отдыха за новой Дафной гнался. // «Не дам, — ворчал, — я промаха в кольцо»* («Монах», 1813).

⁹ Цитируется по первому изданию (см. Державин 1866: 344). Это державинское стихотворение написано по рецептам барковской стилистики и содержит явные реминисценции из «Оды кулашному бойцу» (см. Шапир 2002а: 437, 448 примеч. 67).

205—209; 1979: 281—283; Власов 1959; Горшков 1961: 22—25; Левин 1962а: 21—23; Петрова 1966: 171 и далее; Серман 1967: 35—36, 87—88; Князькова 1974: 187—188; Василевская 1983; Николаев Г. 1993: 206—209; Филкова 1993: 20—21 и др.; Успенский 1995; Эткинд 1995; Вачева 1996: 147; и др.). Генезис державинского стиля очень долго оставался загадкой (ср. Пумпянский 2000: 93, 126). Ее попытался разгадать Г. А. Гуковский, который усмотрел в языке певца Фелицы синтез ломоносовского и сумароковского направлений (см. Гуковский 1927а: 183—201; Бонди 1935: 53; РГАЛИ: л. 14; Шапир 1990а: 323 примеч. 34). Это решение было теоретически ошибочным: неясно, каким образом конфликт славянизмов с просторечием мог породиться перекрестным влиянием ломоносовской «славянщизны» и «среднего» стиля сумароковских од¹⁰. А если речь не об одах Сумарокова, а о его эпиграммах и притчах, тогда следует учесть, во-первых, что грубость Ломоносова в низких жанрах («Гимн бороде», 1756—1757; «Зубницкому», 1757; «Свинья в лисей коже», 1760—1761; и др.) ничуть не уступала сумароковской, а во-вторых, что в объяснении больше всего нуждается само воздействие низких жанров на хвалебную оду.

Г. А. Гуковский ошибался не только в теоретических выкладках, но и в интерпретации конкретных фактов. Он считал, например, что в эпиграмме «Улика» (1760-е или 1770-е годы) Державин выступил подражателем Сумарокова, у которого, помимо слога («лаконичного, грубого, комического, построенного на вульгарно-разговорных интонациях и „низком“ словаре»), были взяты еще «пристрастие к собственной речи, к диалогам» и «сатирические темы»: «пьяницы и жестокие грубияны-подьячие» (Гуковский 1927а: 187—188). Но на самом деле это стихотворение оказалось переделкой эпиграммы из барковского сборника. Роль Державина при ее обработке во многом свелась к устранению нецензурных ругательств — действующие лица, сюжет и конфликт остались такими же, как в обценном источнике (см. Шапир 2002а: 423—425).

На сегодняшний день подобных переделок у Державина мы знаем не меньше шести (см. Макогоненко 1964: 146; Западов В. 1996: 88—91; Шапир 2002а: 421—426). Кроме того, в его поэзии были выявлены десятки цитат и реминисценций из «Девичьей игрушки», близкое знакомство с которой также сказалось на державинской ритмике, строфике и рифме. Но главное, Державин унаследовал от Баркова самую примечательную черту своей поэтики —

¹⁰ Единственная ода Сумарокова, совмещающая высокое с низким, есть, по сути, не ода, а сатира: поздняя «Ода от лица лжи», замыкающая собой «Сатиры Александра Сумарокова» (СПб., 1774), сама, бесспорно, опирается на опыт обценного бурлеска.

бурлескное соединение «приподнятого», одического стиха и слога с низкими темами и грубой бытовой лексикой (см. Шапир 1996б: 87, 94 примеч. 30, 31; 2000а: 149—150, 157 примеч. 30, 31; 2002а: 421—439).

5. В конце XVIII и в начале XIX в. подлинным продолжателем сумароковской традиции был отнюдь не Державин, а Карамзин (Винокур 1983: 266 и далее; ср. Успенский 1984: 99, 102; Шапир 1990а: 322 примеч. 27). Вслед за Сумароковым он и его последователи считали, что литература призвана выработать койне образованного общества и «служить мерилом правильного языка» (Винокур 1983: 266; а также Виноградов 1935: 206—210; Живов 2002: 27, 29, 40). Будучи радикальными поборниками среднего слога, карамзинисты стремились до предела увеличить область его употребления (ср. Тынянов 1926: 219—221; Гуковский 1938: 236; Винокур 1941б: 497; 1945: 135—136; 1947: 119; Левин 1957: 63—70; обзор литературы вопроса см. Сорокин 1994). От Сумарокова их отличало неизмеримо более резкое сужение сферы «высокого» и «низкого» — не важно, понимаются ли эти категории как жанровые, тематические или стилистические.

Победа «среднего» над «высоким» и «низким» означала сужение жанрового диапазона и размывание жанровых границ (см. Винокур 1983: 274—275). Например, батюшковские «Опыты в Стихах» (1817), давшие эталон для поэтов младшего поколения, были поделены всего на три жанровых рубрики: «Элегии», «Послания», «Смесь»; при этом в раздел «Элегий» включено послание «К Г<недичу>» (1806), хотя близкий по теме и по тону «Ответ Гнедичу» (1809—1810) находится среди «Посланий». Точно так же у Баратынского в сборнике 1827 г. из трех стихотворений, адресованных Н. М. Коншину, одно вошло в «Послания», другое — в «Элегии», а третье и вовсе попало в «Смесь» (см. «Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам...», 1820; «Пора покинуть, милый друг...», 1821; «Живи смелей, товарищ мой...», 1821) (Пильщиков 2005: 62, 76 примеч. 44). Высшей точки эта тенденция достигает, кажется, у Жуковского: его легендарный «Певец во стане русских воинов» (1812) явственно обнаруживает жанровые признаки оды, гимна, кантаты, поэмы, элегии и баллады (см. Янушкевич 1983: 16—20; 1985: 97—103; ср. Семенко 1975: 25—26).

Нейтрализация жанров в карамзинизме коррелирует с нейтрализацией стилей: обрубание крайностей, начатое Ломоносовым и продолженное Сумароковым, достигает логического конца (ср. Виноградов 1940, № 5: 1—2; 1941а: 546; ИРЛ: 644; Левин 1962а: 24—26; 1964: 132—133, 136, 139, 148—153, 176—179 и др.). Репертуар славянизмов здесь существенно уже, чем в оде XVIII в.: это слова вроде *вождь*, *возвещаеть*, *глава*, *грядеть*, *длань*, *днесь*, *златой*, *зреть*, *младость*, *могуций* (прилаг.), *очи*, *хладный*, *чело* и т. п.,

успевшие к этому времени превратиться в высокочастотные поэтизмы (см. Виноградов 1935: 53; Винокур 1941б: 538; Ефимов 1949: 77 и далее; Ковалевская 1955: 8—11; 1958; а также Грот 1867: 57 и далее; Истомин 1896б: 5—7 и др.). Не менее строг отбор простонародных слов, из которых принимаются разве те, что годятся для экологии: «Одинъ мужикъ говорить *пичужечка* и *парень*: первое приятно, второе отвратительно» (Карамзин 1866: 39; ср. Виноградов 1934: 141; 1935: 202—203; 1938: 174—175; 1949а: 219—220; Гуковский 1939: 520; 1941б: 101; Винокур 1945: 151; Ефимов 1949: 93; 1954: 226—227; Ковалевская 1955: 15; ИРЛ: 636—637; Левин 1958: 140; Градинарова 1995: 85—88; и др.).

Экспансия среднего стиля облегчала взаимопроникновение гетерогенных форм — допустим, элементов оды в элегию либо элегии в оду (см. Винокур 1941б: 538; Виноградов 1949а: 210; Гинзбург 1964: 471; Пильщиков 2004а: 299—300). В результате противоположные жанры сближались по языку: такие поэты, как Дмитриев, Жуковский, Батюшков, «держались в низком и среднем родах более „высокого“, книжного оттенка (<...> а в высоком роде проявляли известную умеренность» (Винокур 1941б: 498; 1945: 151—153; Виноградов 1949а: 171 слл., 190, 204, 216—217, 225, 231, 248 слл., 272; Градинарова 1995: 37 и далее; ср. также Истомин 1896в: 59—62). Разнородные стили постепенно теряли свою суверенность, мирно уживаясь внутри одного произведения. Наглядным примером могут служить две строфы из «Певца во стане русских воинов». В той, что посвящена Кутузову, торжествует одическое начало:

Хвала тебѣ, нашъ бодрый Вождь!
 Герой подь сѣдинами!
 Какъ юный ратникъ, вихрь и дождь,
 И трудъ онъ дѣлитъ съ нами!
 О сколь съ израненнымъ челомъ
 Предъ строемъ онъ прекрасень!
 И сколь онъ хладень предъ врагомъ!
 И сколь врагу ужасень!
 О диво! се орелъ пронзиль
 Надъ нимъ небесь равнины;
 Могущій Вождь главу склонилъ!...
 Ура! кричать дружины.

(Жуковский 1812: 181—182)

Другая строфа, оплакивающая Кутайсова, являет образец элегического слога, свойственного «поэзии чувства и сердечного воображения»:

И гдѣ же твой, о Витязь, прахъ?
 Какую взять могилой?

Пойдетъ прекрасная въ слезахъ
Искать, гдѣ пепельъ милой....
Тамъ< >чище ранняя роса,
Тамъ зелень ароматнѣй,
И сладостнѣй цвѣтовъ краса,
И свѣтлый день приятнѣй;
И къ ней твой Генійъ прилетитъ
Изъ таинственной сѣни,
И трепеть сердца возвѣститъ
Ей близостьъ дружней тѣни.

(Жуковский 1812: 186)

Всё это в конце концов привело к гомогенизации языка, вобравшего в себя отфильтрованные поэтическим «вкусом» славянизмы, русизмы и европеизмы: пройдя этот отбор, с точки зрения стиля они «стали <...> неразличимы и растворились в скрещенном, но цельном единстве <...> *Ланиты* и *перси* в этой поэзии были стилистически равноценны с словами вроде *камелек* или *ручеек*, *розы* или *арфа*» (Винокур 1945: 145—146; 1941б: 502; 1947: 109; Виноградов 1934: 142—144; 1938: 175—181; Левин 1958: 125—126, 158—163; 1962б: 192—194 и др.; 1964: 237—241 и др.; Гинзбург 1964: 471; Федоров 1965; Горшков 1982: 190—195; Ковалевская 1984: 107—113; Градинарова 1995: 43—47; Мансветова 2002).

В этом тихом стилистическом омуте ничто не предвещало потрясений, однако там завелись черти. Ситуация была взорвана изнутри, а катализатором стала полемика «о старом и новом слоге», развязанная Шишковым (1803), чьи соратники объединились позднее в «Беседу любителей русского слова» (1811—1816). С войной против «беседчиков» связан любопытный историко-литературный парадокс: сатира на главного архаиста — Шишкова обернулась пародией на главного карамзиниста — Жуковского, в первую очередь на его «Двенадцать спящих дев» (1811) и «Певца во стане русских воинов» (1812).

Выбор пал сразу на оба этих произведения благодаря не только их популярности, но и единству формы: баллада, перелагающая стихами немецкую повесть о привидениях, и оригинальный гимн во славу русского оружия написаны одинаковым размером (Я4Змж). Тот же разноstopный ямб мы найдем потом в двух самых ярких пародиях, направленных против литературных «староверов»: в 1813 г. эту стихотворную форму Батюшков с А. Измайловым использовали в «Певце, или Певцах в Беседе Славено-Россов», а еще через год Пушкин опробовал ее в «Тени Баркова» (1814—1815). Слияние неслиянных жанров у Жуковского, комически отраженное в подзаголовке «Певцов» («балладо-эпико-лиро-комико-эпизодический гимн»), предопределило дву-

направленность обеих пародий: каждая передразнивает и гимн, и балладу, только в батюшковском пастише больше реминисценций из «Певца во стане русских воинов», а в «Тени Баркова», наоборот, — из «Двенадцати спящих дев» (ср. Цявловский 1996: 160, 214, 217, 219—220, 230—235, 281 примеч. 189—190; 2002: 165, 233, 237, 240—241, 254—261; De Michelis 1990: 15—18; Шапир 1993: 57—60; Шапир 2000а: 192—196; Пушкин 2002: 110—111; и др.). В пародийном зеркале жанровые различия окончательно истерлись.

Историко-литературный парадокс был усугублен лингвистическим: приверженцы среднего стиля в своих пародиях обратились к бурлеску, казалось бы, чуждому им по природе вещей. Причудливое переплетение высокого с низким, противное духу карамзинизма, находило оправдание в языковой программе Шишкова, который, нарушая завет Ломоносова, предлагал ввести в литературное употребление «обветшалые» славянизмы «вроде *лысто, любопрѣние, непицевать, углѣбать, уне, усыренный* и т. п.» (Винокур 1945: 149—150; ср. Виноградов 1935: 34; Градинарова 1995: 23). Одновременно Шишков рекомендовал «частичное введение „низкой лексики“ ⟨...⟩ в высокий штиль» (Тынянов 1926: 220; ср. Виноградов 1935: 33—34, 68, 242; 1938: 198—199; Градинарова 1995: 26—27, 36—37, 83—85). Идеологическое «родство» церковнославянской стихии с просторечием и диалектами — как «свое» в противовес тому, что взято «от чужих народов» (ср. Виноградов 1935: 20—21, 76; Сарапас 1993: 6, 14—15 и др.) — было переосмыслено в бурлескных пародиях, вышедших из враждебного литературного лагеря (см. Шапир 1993: 68—69; 2000а: 209).

Патетика Жуковского, стихи которого знала и пела вся страна¹¹, в «Певцах» Батюшкова — Измайлова иной раз снижена почти кощунственно: скажем, *священный тронь* «русского царя» превращен в *бумажный тронь* «царя Беседы». Каждый ее участник иронически отождествляется с одним из героев Отечественной войны, сам Шишков сопоставлен со Всевышним, с Русским царем и с Кутузовым, а Карамзин — с Наполеоном, который у Жуковского не назван по имени:

Б а т ю ш к о в

Сей кубокъ мщенью! други! въ строй!
И мигомъ перья въ длани(!)
Сразить иль пасть нашъ роковой
Обѣтъ въ чернильной брани.

Ж у к о в с к и й

Сей кубокъ мщенью! други, въ строй!
И къ небу грозны длани!
Сразить иль пасть! нашъ роковой
Обѣтъ предъ богомъ брани.

¹¹ На текст Жуковского была написана кантата Д. Бортнянского (см. Глумов 1950: 38—39).

Вотще свои, о Карамзинь⟨,⟩
 Ты издалъ сочиненья;
 Я, я на ⟨П⟩индѣ властелинъ,
 И жажду лишь отмщенья!

(ГАРФ. Л. 4 об.)¹²

Вотще, о врагъ, изъ тмы племень
 Ты жидешь ополченья!
 Они бѣгутъ твоихъ знамень
 И жаждутъ низложенъя!

(Жуковский 1812: 188)

Все эти *длани*, *вотще*, *властелинъ* и *жажду* сочетаются у Батюшкова с вульгарной и даже бранной лексикой (*салакушка съ сельдями, мыши, балванъ балвановъ, холуй...*). Из трех барковских тем в наличии две: пьянство и отношения полов, правда, вторая — неприкрытым намеком (см. Шапир 1993: 69—72; 2000а: 209—214; ср. Serman 1974: 47—48).

Появление скабрзностей в контексте полемики с архаистами тоже вполне объяснимо. Стихи и проза «Варяго-Россов» оскорбительны для нежного женского вкуса: «⟨...⟩ ни одна дама не поѣдетъ слушать Захарова, Писарева, Шихматова и съ компаніей ⟨...⟩» (Батюшков 1886: 69, ср. 118). «Славяне» пишут не для дам, не для дам и стихи Баркова — что ж, поговорим со «Славянами» на их языке (см. Шапир 1993: 68; 2000а: 209). Первым этот стилистический механизм привел в действие Батюшков, но специфический язык «Девичьей игрушки», ее темы и образы у него прячутся в подтексте. Матерную подкладку спора о старом и новом слоге вызывающе вывернул наружу автор «Тени Баркова»:

Пушкин

Вотще! — Елдакъ лишился силъ,
 Какъ воинъ въ тяжкой брани;
 Онъ палъ, главу свою склонилъ
 И плачетъ въ нѣжной длани.

(Пушкин 2002: 34)

Жуковский

Гдѣ *Кульневъ* нашъ, рушитель силъ,
 Свирѣпый пламень брани?
 Онъ палъ, главу на щитъ склонилъ,
 И стиснулъ мечъ во длани ⟨...⟩

(Жуковский 1812: 185)

В этой пародии, наполненной издевательствами над членами «Беседы» (см. Шапир 1993; 2000а: 192—223; Пильщиков, Шапир 2005б: 238—239; и др.), гротескно перемешаны все мыслимые лексико-фразеологические слои: одический, элегический, бытовой, обценный. Так в недрах самого гомогенного из русских поэтических стилей образовалась новая гетерогенность¹³.

¹² Цитируется по горчаковскому списку (1814), который, очевидно, был в ходу у лицейстов (см. Благой 1934: 580).

¹³ Так же, как оды «Девичьей игрушки», «Тень Баркова» не пародийна, а пародична: основной объект пародирования не совпадает с главным предметом насмешки и общим сюжетно-тематическим заданием. Надо полагать, только такие пародии, вырастающие из скрещения гетерогенных форм, обладают движущей силой в эволю-

6. В истории русских поэтических стилей четко прослеживается эволюционный ритм, создаваемый сменой и взаимодействием двух типов стилистической организации: гомогенного и гетерогенного. Стили гомогенного типа основаны на соположении элементов, равных по своему регистру, а гетерогенного — на неравенстве и стиливых контрастах. Первый по времени гомогенный стиль — высокий — утвердился в одах Ломоносова; альтернативной гомогенности — «усредненной» — добивался в своей лирике Сумароков. Первым гетерогенным стилем стал обценный бурлеск Баркова, а за ним последовал «официальный» бурлеск Державина, которому удалось синтезировать Ломоносова с «Девичьей игрушкой». Карамзин и его сторонники довели до конца дело Сумарокова (новая гомогенность), а бурлескные выступления Батюшкова и Пушкина против «Беседы» составили очередной виток в литературной рецепции барковщины (новая гетерогенность).

Для дальнейшего развития поэтической стилистики решающее значение имел тот факт, что исключаящие друг друга нейтральный слог и бурлеск существовали теперь в творчестве одного автора, облегчая ему «всеядность» и подготавливая эмансипацию от стилистического диктата («стиль для человека, а не человек для стиля»). Впрочем, этого лишь предстояло достичь: у юного Пушкина обе манеры письма еще вполне традиционны. В высоких и средних лирических жанрах он вел себя как правоверный карамзинист. Язык его детских элегий, в особенности «оссианических», таких, как «Кольна», «Эвлега», «Осгар» (1814), приближается к языку высокой поэзии XVIII в., а в оде, несколько «заземленной» и «очеловеченной», набирает силу встречное стилистическое движение (см. Винокур 1941б: 537—538). Ср. элегический и одический пассаж в московских строфах «Воспоминаний в Царском Селе» (1814):

Края Москвы, края родные,
Где на заре цветущих лет
Часы беспечности я тратил золотые,
Не зная горестей и бед <...>

Утешься, мать градов России,
Воззри на гибель пришлоца.
Отяготела днесь на их надменны выи
Десница мстящая Творца.

ции поэтических стилей, тогда как пародии другого типа — сумароковского — не имеют стилистической перспективы, по крайней мере у Пушкина: ср. «Тень Фон-Визина» (1815; стихи 231—240), где хаотически перетасованные цитаты из державинского «Гимна ... на прогнание Французов из отечества» (1812) словно сами собой складываются в одическое десятистишие (см. Виноградов 1941б: 484).

Но наряду с этим в комике, прежде всего в больших жанрах, Пушкин поддерживал стилистическое напряжение (ср. Виноградов 1935: 84—92). Здесь сразу же наметилась бурлескная магистраль: от ирои-комической поэмы «Монах» через «Тень Баркова» к «Руслану и Людмиле» и далее — к «Евгению Онегину» и «Домику в Коломне» (ср. Čiževsky 1953: xix—xx; Гроссман 1955: 144—158; Křejič 1963; 1964: 225—249; Гаспаров, Смирин 1986; Никифорова 1987: 21—24; Вачева 1999; Шапир 1999б; 2000а: 241—251; 2002а: 440—442, 449 примеч. 74, 450 примеч. 76; 2003а: 67—68; 2003/2005; 2006б: 49—51; Альтшуллер 2003: 201—214; Перцов, Пильщиков 2003/2005; Пильщиков, Шапир 2005б: 230—231, 238—239; и др.)¹⁴.

Если гомогенный и гетерогенный стиль укоренились в стихах одного автора, то почему бы не попробовать свести их в одном произведении? Только оно должно быть достаточно длинным, чтобы стилистически ровные куски сохраняли свое качество, а не поглощались бурлеском. В «Руслане и Людмиле» Пушкин так и сделал. Начало поэмы написано ровным приподнятым слогом (*В толпе могучих сыновей, // С друзьями, в гряднице высокой // Владимир-солнце пировал* (...)), но довольно скоро его начинают пререзать строки со сниженной лексикой и фразеологией: (...) *Жужжит гостей веселый круг* (...); (...) *И щипля ус от нетерпенья* (...); (...) *Бояре, задремав от меду, // С поклоном убралась домой*. Эти инородные вставки, более или менее регулярные (ср. Виноградов 1935: 99—101), сигнализируют о другой стилистической стихии, до времени остающейся под спудом. В полной мере она выходит на поверхность в конце первой песни — в гротескном описании влюбленной колдуньи:

Мое седое божество
 Ко мне пылало новой страстью.
 Скривив улыбкой страшный рот,
 Могильным голосом урод
 Бормочет мне любви признание.

Урод — не единственное бранное слово в этом отрывке: *Я совершенный был дурак // Со всей премудростью моею*. Языковая брань, гетерогенный стиль

¹⁴ Именно в силу своей бурлескной природы первое же опубликованное произведение в этом ряду — «Руслан и Людмила» — пришлось не по душе одному из патриархов карамзинизма (ср. Виноградов 1935: 412—417; Винокур 1941б: 540—541). 18 октября 1820 г. И. И. Дмитриев писал П. А. Вяземскому об авторе «Руслана»: «(...) жаль, что часто впадаетъ въ *бурлескъ*, и еще больше жаль, что не поставилъ въ эпиграфѣ извѣстный стихъ съ легкою переменною: *La mère en défendra la lecture a sa fille*» (Дмитриев И. 1898: 141; ср. Воейков 1820, № 37: 150 и др.). Стоит напомнить, что эротическое неприличие, так возмутившее Дмитриева, было неотъемлемым свойством русского бурлеска.

(...) *От ужаса, зажмуря очи* (...)) и образ дряхлой седой старухи, одержимой любовной страстью, напоминают о «Тени Баркова» с ее престарелой игуменьей, чье вожделение не смог утолить даже неутомимый герой баллады (см. также Цявловский 2002: 326—327 примеч. 283)¹⁵.

В последующей части поэмы бурлескные контексты не редкость: во второй песни это развернутое сравнение Людмилы с трусливой курицей, Руслана — со спесивым петухом, а Черномора — с коршуном, ворующим цыплят; затем эпизод с карлой, что убоился дрожащего кулака Людмилы и запутался в собственной бороде; в третьей песни, где гетерогенный стиль вообще доминирует, это вся сцена поединка Руслана с головой — и т. д. Непредсказуемое чередование сглаженных кусков со стилистическими «рытвинами и ухабами» кардинально отличает «Руслана и Людмилу» от ирои-комического «Монаха» и бурлескной «Тени Баркова». Надо полагать, именно эта чересполосица ошеломляла и вызывала раздражение у иных читателей — обычный бурлеск не произвел бы на них столь сильного впечатления.

Вообще текст «Руслана и Людмилы» слонится на фрагменты разной стилистической окраски: эпической, элегической, бурлескной, любовно-эротической, идиллической и т. д., — и указать границу между этими фрагментами, как правило, не составляет труда. У зрелого Пушкина протяженность таких отрезков уменьшается, а граница между ними становится проницаемой, благодаря чему, в частности, бурлеск перемещается на уровень микростилистики, становясь менее заметным на нейтральном фоне повествования (ср. Виноградов 1937: 90). Как это происходит, можно понять на примере первой главы «Онегина», которую обрамляют пародии на гомеровский эпос и Овидиевы элегии. Гомер прячется между строк II строфы: *Так думал молодой повеса, // Летя в пыли на почтовых, // Всевышней волею Зевеса // Наследник всех своих родных*. В «Илиаде» льется кровь великого множества ахейцев, чтобы погасить Ахиллову жажду мести, — в «Онегине» умирают отец и дядя героя, чтобы не оставить родственника без наследства. Но причина смертей одна: все они случаются *по воле вечного Зевеса* (6: 214 примеч. 4г). Διὸς δ' ἐτελεύετο βουλή = *совершалась Зевсова воля*, — сказано об этом у Гомера (II. I, 5; пер. Н. Гнедича; см. Пильщиков 1999: 444—445; Шапир 2000а: 228). Трагедия налицо, и даже рифму *повеса : Зевеса* Пушкин почерпнул в комическом эпосе Майкова (см. Набоков-Сиринов 1957: 134; Nabokov 1964, 2: 36; ср. Čiževsky 1953: xiii, 209, 210).

¹⁵ В «Тени Баркова» пародируется первая половина «Двенадцати спящих дев», а в «Руслане и Людмиле» — вторая (см. Цявловский 1996: 235—237; 2002: 261—264; ср. Эйгес 1941: 200—204; Благой 1950: 120, 205—206, 548 примеч. 38; Томашевский 1956в: 39, 331—335; Ленина 1992; и др.).

Начавшись с Гомера, глава заканчивается Овидием. Последнее лирическое отступление (строфы LVII—LX) долго тянется как элегическое: *Замечу кстати: все поэты — // Любви мечтательной друзья*. Мало-помалу тоска стихает (*«...» Я всё грущу; но слез уж нет («...»)»), и элегия исподволь переходит в усмешку: «...» Цензуре долг свой заплачу, // И журналистам на съеденье // Плоды трудов моих отдам: // Иди же к невским берегам, // Новорожденное творенье, // И заслужи мне славы дань: // Кривые толки, шум и брань!* Однако бурлескный узор вышит по элегической канве: подобно Овидию, ссыльный Пушкин напутствует свое сочинение, направляемое в метрополию; ср.: *Parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in Urbem. // Ei mihi, quo domino non licet ire tuo! // Vade, sed incultus («...») Non ita se praebebat nobis fortuna secundam, // ut tibi sit ratio laudis habenda tuae = Маленькая (но не завидую) книга, без меня отправишься в Город, // куда, увы мне, не позволено идти твоему господину! // Иди, хоть и не отделанная («...») Но не настолько благосклонна к нам фортуна, // чтобы тебе можно было рассчитывать на похвалу* (Trist. I, I: 1–3, 51–52; Виноградов 1941б: 415; Шапир 2000б: 342—343).

От ранних бурлескных опытов Пушкина «Онегин» имеет еще одно качественное отличие. И в «Монахе», и в «Тени Баркова», и в «Руслане», и в «Гавриилиаде», и в «Графе Нулине» (с его пародией на «Лукрецию» Шекспира) гетерогенный стиль не отделен от комической семантики. В романе она перестает быть неотступной спутницей бурлеска. Некоторые его проявления по-прежнему рассчитаны на улыбку: *«...» Уста жуют (5, XXIX); «...» Он отличился, смело в грязь // С коня калмыцкого свалясь, // Как зюзя пьяный, и французам // Достался в плен: драгой залог! (6, V) и др.* (см. Виноградов 1935: 177—178, 181—183; Винокур 1941б: 525; Шапир 2004а: 38 примеч. 29). Но многие случаи сопряжения далековатых стилистических форм свободны от всякого комизма (ср. Гинзбург 1964: 479—480): *«...» В избушке распевая, дева // Прядет («...») (4, XL1); Зима!.. Крестьянин торжествуя // На дровнях обновляет путь («...») (5, II)*. Судя по журнальным откликам, такое немотивированное соединение «словъ простонародныхъ съ Славянскими» традиционалисты сочли «неудачнымъ» (РГ: 133; ср. Дмитриев М. 1828: 86, 88; Виноградов 1934: 199, 201; 1935: 172—177; 1938: 234—235, 238; 1949б: 191—192, 194; Шапир 1999б: 34; 2000а: 248), по всей видимости, живо воспринимая связь стилистических оксюморонов с ирои-комикой, если не с барковщиной: *Фабришны славу торжествуют // И бузника вокруг идут («...») (Барков 1992: 84; Шапир 2002а: 440—441; ср. Виноградов 1937: 98)*¹⁶.

¹⁶ В «Борисе Годунове» и «Полтаве» смешение просторечия со славянизмами оправдывалось «историческим», а иногда и «религиозно-церковным колоритом» (Виноградов 1935: 138—153) — в «Онегине» какая бы то ни было внешняя мотивировка отсутствует.

С равным успехом роль славянизмов в бурлескных оборотах могут исполнять высокие грецизмы и европеизмы. Возьмем, к примеру, две сходных антономасии. О *сельских циклопах* ('кузнецах'), которые чинят заграничную коляску, *Благословляя колеи // Ирвы отеческой земли* (7, XXX), поэт, само собой, говорит с юмором. Но *деревенские Приамы* 'отцы семейств', весною из *градских застав* тянущиеся *на долгих иль на почтовых* (7, IV), не более комичны, чем *Клеопатра Невы* (8, XVI) или *Москвич в Гарольдовом плаще*, который если и *пародия* (7, XXIV), то уж, во всяком случае, не смешная. Исключительное своеобразие этого стиля очень точно определил Л. В. Пумпянский, зорко подметивший преемственность романа в стихах по отношению к державинской оде: «(...) одно дело шуточная речь, которая шутит, другое — шуточная речь, явно заменяющая серьезную, т. е. как раз язык „Евгения Онегина“ (...) принцип „Фелицы“ и „Евгения Онегина“ один: средний язык, ни серьезный, ни шуточный, допускающий в одинаковой степени переход к тому и другому. Это какое-то чудное безразличие, каждый атом одинаково двузначен; говорят о „Беппо“, чтобы объяснить „Евгения Онегина“, — забывают Державина» (Пумпянский 2000: 93, ср. 56, 95; Гуковский 1931: 123; Булаховский 1940: 46—47; 1941: 89—90; Шапир 1996б: 88, 94—95 примеч. 32; 2000а: 150, 157 примеч. 32).

7. Совмещение стилей в одном микроконтексте и освобождение от жесткой прикрепленности к комике открыли новой гетерогенности дорогу в другие жанры: в элегию, в послание, в политическую, философскую и пейзажную лирику. Интересно проследить проникновение бурлеска в пушкинский мадригал — в послание «Калмычке» (1829) или в «Ответ» (1830), адресованный Ек. Н. Ушаковой (см. Шапир 2002а: 441—442; 2006а). Так, в первом из этих стихотворений бытовые прозаизмы (*глаза узки, лоб широк, плосок нос*) вплотную соприкасаются с амбивалентной романтической фразеологией (*дикая краса, праздная душа*); «первобытный» Восток (*калмычка, кочевая кибитка*) соседствует с цивилизованным Западом (*по-французски, по-английски, Сен-Мар, Шекспир, та дов'è*), а рефлексы пушкинской элегии «К морю» (1824): *Прощай, свободная стихия!* → *Прощай, любезная калмычка!* и др. — идут рука об руку с рефлексами державинской «Оды ... Фелице», где условный образ восточной властительницы (правда, не калмычки, а казашки) обрисован через отрицание не свойственных ей пороков (ср. Щеглов 2005: 529—530, 539), многие из которых берут происхождение на Западе:

Не слишком любишь маскарады,
А въ клобъ не ступишь и ногой;
Храня обычаи, обряды,
Не Донкишотствуешь собой;

Коня Парнаска не съдлаешь;
 Къ духамъ въ собранье не въѣжаешь;
 Не ходишь съ трона на востокъ <...>

Пушкинскую калмычку тоже характеризует отсутствие у нее западных манер, к которым поэт относится с иронией или даже с издевкой:

Ты не лепечешь по-французски,
 Ты шелком не сжимаешь ног;
 По-английски пред самоваром
 Узором хлеба не крошишь,
 Не восхищаешься Сен-Маром,
 Слегка Шекспира не ценишь,
 Не погружаешься в мечтанье,
 Когда нет мысли в голове,
 Не распеваешь: *Ma dov'è*,
 Галоп не прыгаешь в собранье...

Пародия на Державина срастается с автопародией на «Цыган» и элегию «К морю»: *Друзья! не всё ль одно и то же: // Забыться праздною душой // В блестящей зале, в модной ложе, // Или в кибитке кочевой?* («Калмычке»). Ср.: *Судьба людей повсюду та же <...>* («К морю»); <...> *И всюду страсти роковые, // И от судеб защиты нет* («Цыганы»). «*Не всё ль равно, что ода, что элегия?*» — вопрошает Пушкин в 4-й главе «Онегина» (строфы XXXII—XXXIII). «*Не всё ль равно, что дикая калмычка, что петербургская дама*» — вот пафос мадригала, в котором классицистская ода пародируется так же, как романтическая элегия. Эта идея «равенства» сути, ее «повсеместной одинаковости» находит адекватное стилистическое выражение: в «Калмычке» уравниваются, а точнее приравниваются гетерогенные формы, теряющие свои объективно «высокие» или объективно «низкие» коннотации. Для Пушкина, справедливо заключил Н. Н. Страхов, «*всё формы были равны*» (1874: 563). Но «равны» не значит «одинаковы»: между элементами стиля исчезает неравенство, однако сохраняется их неровность, и, оттого что различие между ними перестает быть аксиологическим, экспрессивный потенциал лишь возрастает: открывается возможность по воле автора наделять любую форму любой оценкой (ср. Виноградов 1941б: 105, 485 и др.).

Тут коренное расхождение стилистической стратегии зрелого Пушкина с карамзинизмом, в рамках которого оценочность проявлялась в жесточайшем отборе языковых средств: поэтичное отсекалось от непоэтичного и в этом качестве пребывало как неразложимое единство (ср. Гинзбург 1964: 470—472; Семенко 1970: 49—52; и др.). У Пушкина иначе: в окказиональном приравнивании разнородных форм он исходил из того, что всё поэтично, или, точ-

нее, может стать таковым благодаря преобразующей силе искусства (ср. Виноградов 1941б: 49). Журналистам, не нашедшим в 7-й главе «Онегина» «ни одной мысли ⟨...⟩ ни одного чувствования, ни одной картины, достойной воззрѣнія» (Булгарин 1830, № 35: [1]), поэт отвечал, что «самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критике нет нужды разбира⟨ть⟩, что стихотворец описывает, но как описывает» (6: 540 примеч. *). И хотя Пушкин дотоле намеревался свое произведение продолжать¹⁷, он, по сути, скомкал роман, свернул его оставшуюся часть до одной главы, а на претензии зоилов откликнулся «Домиком в Коломне», весь пафос которого — в утверждении абсолютной свободы творческой воли.

Эта свобода распространялась не только на содержание поэмы, по своему «санкционируя» такие ее особенности, как непомерное вступление, «ничтожество» образов и сюжета, отказ от нравоучения и сгущенная пародийность, восполняющая собой отсутствие действия (см. Гаспаров, Смирин 1986; Шапир 2001б; 2003а: 68 примеч. 36; 2003/2005; и др.). Таким же полновластным хозяином Пушкин чувствовал себя и в области стиля. Рядом с узаконенными формами бурлеска (⟨...⟩ *Пегас // Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец // Иссох. Порос кривою Парнас* ⟨...⟩ и т. п.) автор позволяет себе немало стилистических дерзостей, попирающих литературные каноны. Так, он использует самые низкие слова — бласфемию — в несобственном значении, без пейоративных коннотаций, а то и для похвалы. Поэт говорит о слогах, из которых строит свои стихи и рифмы: ⟨...⟩ *Из мелкой сволочи вербую рать*; с одобрением отзываясь об александрийском стихе французских классиков: *Он вынянчен был мамкою не дурой* ⟨...⟩, — а *vers libéré* французских романтиков характеризует словами *негодяй* и *разгильдяй*¹⁸. Обценная рифма (*Копя : Езопя : Европа : ...*) вводится в подтекст с единственной целью — продемонстрировать виртуозное владение стихом. И в то же время высокая лексика в коломенской повести Пушкина способна выражать порицание, причем без всякой иронии или насмешки: *Она казалась хладный идеал // Тщеславия* (ср. в «Евгении Онегине»: *А та, с которой образован // Татьяна милый Идеал...*; см. также Виноградов 1941б: 47—49).

При ближайшем рассмотрении выясняется, что один и тот же предмет может получать в «Домике в Коломне» разную стилистическую аранжировку. Своих новобранцев (⟨...⟩ *что слог, то и солдат* ⟨...⟩) Пушкин-полководец честит *мелкой сволочью* — но тотчас восхищается их статью и военной вы-

¹⁷ 6-я глава завершалась словами: «Конец первой части» (Пушкин 1828а, гл. VI: 48).

¹⁸ Здесь и далее ранние редакции и варианты (см. 5: 371—386) цитируются наравне с окончательным текстом «Домика в Коломне».

правкой: *Тут каждый слог замечен и в чести, // Тут каждый стих глядит себе героем* ⟨...⟩ В первой из характеристик нет инвективы, во второй — дифирамба: обе выражают лишь пристрастное, любовно-покровительственное отношение поэта к языку и стиху (ср. Булаховский 1940: 47; 1941: 90)¹⁹. Интонация непринужденного фамильярного разговора, с которой автор обращается к читателю, легко нейтрализует нестыковку между противоположно окрашенными формами (ср. Шапир 2004а: 38 примеч. 30).

Есть и более сложные примеры. В поэме прорывается «аристократическая» неприязнь Пушкина к торгово-промышленной современности. Когда дело идет о вторжении рыночных отношений в литературу, тема принимает бурлескные очертания: *И табор свой писателей ватага // Перенесла с горы на дно оврага // И там себе мы возимся в грязи // Торгуемся, бранимся, [так что любо] → И табор свой с классических вершинок // Перенесли мы на толкучий рынок*. Подоплека этого образа вне сомнения: в похожих выражениях сущность бурлеска сформулирована в «Поэтическом искусстве» Буало (⟨...⟩ *Le Parnasse parla le langage des halles* ⟨...⟩ = ⟨...⟩ *Парнасс заговорил на языке рынка* ⟨...⟩). Но иную, трагическую, тональность обретает неприятие современности, когда новая жизнь наступает на патриархальный уклад, с разрушением которого у автора связана жгучая ностальгия. Вид трехэтажного дома, что вырос на месте дорогой его сердцу лачужки, вызывает душевный надрыв на грани имморализма: *Мне стало грустно: на высокой дом // Глядел я косо. Если в эту пору // Пожар его бы охватил кругом, // То моему б озлобленному взору // Приятно было пламя*. Подобных лирических признаний, заставляющих вспомнить о Нероне, прежде в русской литературе не было.

С другой стороны, одни и те же языковые формы прикладываются к темам, которые имеют противоположный аксиологический статус. В 1830 г. И. В. Киреевский написал о поэзии Дельвига: «Его Муза была въ Греції ⟨...⟩ но ея нѣжная краса не вынесла бы холода мрачнаго Сѣвера, если бы поэтъ не прикрылъ ее нашею народною одеждою; если бы на ея классическія формы онъ не набросилъ душегрѣйку новѣйшаго унынія» (Киреевский 1830: LIX). *Душегрѣйка унынія*, давшая повод для журнального зубоскальства и удостоившаяся абзаца в так называемом «Опровержении на критики» (11: 151), дважды аукнулась в «Домике в Коломне»: один раз в шутку, другой — всерьез. Один раз с помощью этой метафоры, преломленной в бурлескном ключе, автор изобразил мелочную злобность писательской братии: *Но, муза, им и в*

¹⁹ Раньше в поэзии Пушкина *сволочь* была уместна лишь в гневно-сатирическом контексте: *А вы, ребята-подлецы, — // Вперед! Всю вашу сволочь буду // Я мучить казнию стыда* («О муза пламенной сатиры!..», первая половина 1820-х годов; ср. Виногорадов 1935: 426).

шутку не грози — // Не то тебя покроют телогрейкой // Оборванной и вместо похвалы // Поставят в угол Сев.(ерной) пчелы (см. Брюсов 1909: 89 примеч. *). Другой раз на ту же метафору опирается высокая характеристика, которую Пушкин дал русской элегии и народной песне: *Печалию согрета // Гармония и наших муз и дев. // Но нравится их жалобный напев* (см. Шапир 2003/2005: 108).

Сказанное о языковых формах верно по отношению к стихотворным. «Домик в Коломне» образует собой точку слияния двух линий в истории октавы, которые очень долго словно не подозревали друг о друге: одна из них ассоциируется с Байроном и Барри Корнуоллом, а другая — с Гёте (напрямую или при посредничестве Жуковского). У Пушкина эта строфа оказывается воистину многозначной (см. Шапир 2004б; 2003/2005; 2006б). Поэт останавливает на ней выбор, принимая в расчет ее высокое эпическое прошлое (*Но возвратиться всё ж я не хочу // К четырёхстопным ямба, мере низкой*); однако шутки, пародии и балагурство — это не тот «возвышенный предмет», которого взыскательная публика ждет от «вдохновенных песнопений» (*С октавами я над парнасской высью // Не буду век*). Ирои-комическая семантика (*Как весело стихи свои вести <...>; Верх земных утех // Из-за угла смеяться надо всеми; <...> я рассказ // Готовил — а шучу довольно крупно <...>*) в тексте поэмы переплетается с элегическими мотивами мечты и воспоминания (они были центральными у Гёте и Жуковского): *Я вспомнил о старушке, о невесте <...> О той поре, когда я был моложе <...> Мне стало грустно <...>; Я живу // Теперь не там, но верною мечтою // Люблю летать, заснувши наяву, // В Коломну, к Покрову <...> Туда, я помню, ездила всегда // Графиня.... и т. п.*

Мы видим, что в «Домике в Коломне» элементы стиля лишаются автономной семантики. В системе, выстроенной Пушкиным на рубеже 1820—1830-х годов, произвольно взятый стилиобразующий фактор готов принять на себя какую угодно нагрузку — одна и та же форма, одна и та же тема в произведении может быть подана как высокая и низкая, серьезная и шуточная, элегическая и бурлескная (ср. Винокур 1945: 153). Только в этом смысле резонно говорить о частичной «нейтрализации» объективных стилевых «зарядов» (ср. Карский 1899: 200—201 и др.; Левин 1958: 152—155; Ходакова 1981: 173—177; Успенский 1994: 168; Шапир 1997б: 367—369): при желании поэту ничего не стоит реализовать любое из традиционных значений. На смену объективному стилистическому единству и объективным стилистическим противоречиям приходит субъективное единство стиля, тесно зависящее от интонации и контекста, вне которых он ничего не значит. В итоге стиль перестает быть прямой и явной оценкой, зато усиливаются его эмоциональность и апеллятивность: субъект речи характеризуется таким стилем куда больше, чем ее объект.

Часть IV

ТЕКСТОЛОГИЯ

О текстологии «Евгения Онегина» (орфография, поэтика и семантика)*

Широкомасштабная модернизация текста памятников художественной литературы, централизованно проводившаяся в нашей стране после орфографической реформы 1918 г., отнюдь не закончилась вместе со сменой идеологического режима. Голоса, предупреждавшие, что эти действия не безвредны и не могут пройти для русской культуры безнаказанно, раздавались за это время не раз. Однако многие филологи, в том числе высококвалифицированные, — кто по недомыслию, а кто выполняя социальный заказ — настаивали (и продолжают настаивать) на том, что ничего, кроме пользы, осовременивание памятников не принесет. «В числе возражений против новой орфографии, — писал Н. С. Державин в 1920 г., — нам приходилось слышать, между прочим, ссылку на то, что перепечатка по новой орфографии наших классиков неминуемо должна повлечь за собой порчу их языка» (Державин 1920: 15). Опровержению этого «заблуждения» Державин посвятил статью. Разобрав одну за другой несколько орфограмм, он всякий раз приходил к выводу вроде того, что был сделан им по поводу правописания прилагательных мужского рода: «Сохраним ли мы, перепечатывая, пушкинский текст, его *ой*(,) или заменим это *ой* окончанием *ый*, язык пушкинский от этого не пострадает» (Державин 1920: 17).

Несостоятельность этого вывода, сохраняющего всю свою силу для редакторов нового академического собрания сочинений Пушкина (см. Пушкин 1999: 566—567), я собираюсь показать на ряде примеров, начав со знаменитой строки «Евгения Онегина», текстологическая недостоверность которой уже не раз становилась предметом обсуждения. В 1962 г. П. Н. Берков усомнился в правильности текста XVIII строфы 1-й главы, где Пушкин дает широкую панораму русского театра на рубеже столетий. По данным исследователя, до 1936 г. вторая строка этой строфы во всех без исключения изданиях

* Впервые: Вопросы языкознания. 1999. № 5. С. 101—112. Исправленный и дополненный вариант: *Шапур М. И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. М.: Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1. С. 224—240. (*Philologica russica et speculativa*; T. I).

печатались: *Сатиры смелой властелин*. Начиная с 1936 г. она стала читаться по-другому: *Сатиры смелый властелин* (см. Пушкин 1936а: 105; 1936б: 16; 1936в: 277; и др.)¹. С точки зрения смысла и образности второй вариант ученому показался неудачнее первого: «⟨...⟩ эпитет „смелый“ ничего не добавляет к нашему пониманию ⟨...⟩ Возможно ли такое сочетание: „Робкий, трусливый, боязливый, несмелый властелин сатиры?“ Нет! Но „сатира смелая“ противопоставляется „сатире несмелой, робкой, боязливой, трусливой“» (Берков 1962: 63)².

Поскольку чтение, утвердившееся после 1935 г., не было аргументировано в печати, Берков попытался выяснить, на чем базировалось решение, изменившее традиционный текст: «На вопрос, обращенный мной к одному из членов бывшей редакции академического собрания сочинений Пушкина, Д. Д. Благому, — не помнит ли он, как произошла замена стиха „Сатиры смелой властелин“ стихом „Сатиры смелый властелин“, мне было сообщено следующее: на заседании редакции Б. В. Томашевский указал, что Пушкин не различал форм на *ый* и *ой* и пользовался ими на равных правах, поэтому наличие в беловом тексте поэта стиха с формой *ый* было принято как окончательное доказательство того, что Пушкин читал спорный стих так: „Сатиры смелый властелин“» (Берков 1962: 61—62).

Не будучи вполне убежден в правильности такого решения, Берков принял самостоятельные разыскания. Они показали, что «1) в черновике окончание слова „смелый“ или „смелой“ неясно, но скорее всего „смелой“; 2) в каллиграфически написанной беловой отчетливо читается „смелый“; 3) в четырех прижизненных изданиях первой главы неизменно — „смелой“» (Берков 1962: 62). При этом в списке ошибок, приложенном к отдельному изданию главы 6-й (Пушкин 1828а, гл. VI: 46—47), среди 14 исправлений, касающихся 1-й песни, замены *смелой* на *смелый* нет. Следовательно, резюмировал Берков, в беловике либо описка, либо вариант, который Пушкин отверг сам или авторизовал поправку П. А. Плетнева. В любом случае это «явное нарушение ⟨...⟩ требований текстологии: принимать за основу надо прижизненные издания, конечно, сверяя их с рукописями, но делая исправления ⟨...⟩ только при явной порче текста в печати» (Берков 1962: 62).

Ученый не подверг сомнению ни одного из тезисов Томашевского, но счел их недостаточным основанием для замены, произведенной в тексте «Онегина» в 1935—1936 гг. Поэтому в своих суждениях Берков далек от ка-

¹ П. Н. Берков не совсем точен: впервые транскрипция *смелый* была предложена еще в 1935 г. (см. Пушкин 1935а: 105).

² С точки зрения поэтической логики, эти доводы не работают: язык поэзии легко мирится с противоречивостью определяемого и определения (оксюморон) и допускает перенос признака с главного слова на зависимое и наоборот (эналлага).

тегоричности: «⟨...⟩ моя задача заключается не в том, чтобы раз и навсегда решить этот вопрос, а в том, чтобы привлечь к нему внимание» (1962: 63). Но хотя этот вопрос был поднят около 40 лет назад, в поисках ответа на него наука с тех пор не продвинулась ни на шаг. В 1989 г. к анализу прилагательных мужского рода, оканчивающихся на безударное *-ой*, обратилась Н. М. Сергеева, выводы которой, в сущности, лишь повторяют Беркова: «⟨...⟩ пушкинское написание *смелой* допускает иное определение формы — род. п. жен. рода, т. е. согласованное определение к существительному *сатиры*. Властелину немудрено быть смелым» (Сергеева 1989: 85). И уже совсем недавно о проблеме снова напомнил В. Лефельдт, в словах которого слышны всё те же осторожные и неопределенные сомнения: «⟨...⟩ кто может исключить, что ⟨прилагательное⟩ *смѣлой* не является определением к существительному ж. р. в род. п. *сатиры*? *Смелость властелина*, собственно говоря, не нуждается в специальном подчеркивании» (Лефельдт 1998: 170).

«Текстологическое недоразумение», которое связано с этой строкой, А. Л. Гришунин назвал «практически неразрешимым» (Гришунин 1998: 342). Мне кажется, однако, что на вопрос, «как же надо ⟨...⟩ понимать и печатать этот стих» Пушкина (Берков 1962: 63), можно ответить намного более уверенно (если, конечно, не строить свой ответ с опорой на одну лишь семантику). В умозаключениях Томашевского есть изъян, укрывшийся от внимания коллег. Насколько можно судить по двойному пересказу, ход его мысли был такой: форма *смѣлой* в прижизненных изданиях ровным счетом ни о чем не говорит, так как в именительном и винительном падежах оба варианта безударного окончания прилагательных мужского рода единственного числа Пушкин употреблял без разбору. В этой связи форму *смѣлый* в беловом автографе нельзя расценить иначе, как безусловное свидетельство того, какие именно род и падеж автор держал в уме.

На самом деле всё не так просто. Я не буду вдаваться в рассуждения о том, насколько орфографию поэта позволительно считать изученной³. Но как

³ Е. Ф. Будде, специально занимавшийся правописанием пушкинских прилагательных, в своем исследовании был вынужден довольствоваться немногими снимками рукописей и сетовал на отсутствие лингвистически надежных печатных источников: «⟨...⟩ и 2-ое издание I-го тома (собрания сочинений Пушкина. — М. III.) не исправлено Академией Наукъ въ смыслѣ соблюденія орфографіи поэта, значить, опять лингвистическіе интересы забыты... Пора бы намъ имѣть по *каждому* автору хоть одно *ученое* въ полномъ смыслѣ слова изданіе, подобно изданію соч. Ломоносова въ редакціи М. И. Сухомлинова. Такое изданіе обязательно хоть для тѣхъ случаевъ, когда рукописи писателя сохранились въ подлинномъ видѣ» (Будде 1904: 22—23 примеч. 1; ср. Обнорский 1946: 89). Замечу, что и спустя сто лет Ломоносов по-прежнему остается единственным русским классиком, два издания сочинений которого могут называться академическими, и то с оговорками.

бы то ни было, ссылка на пушкинские навыки написания здесь не совсем уместна: хорошо известно, что орфография его прижизненных изданий была своего рода компромиссом между правописанием самого поэта, его издателя и корректора (см., например, Пушкин 1999: 566). Поэтому, даже если Пушкин действительно был абсолютно безразличен к употреблению разных орфографических вариантов — что, видимо, не соответствует истине (ср. Будде 1904: 22—29; Чернышев 1906: 29—31; Обнорский 1946: 89—91; Сергеева 1989: 82 и др.; Лефельдт 1998: 168—169), — это не значит, что дублетные окончания в прижизненных изданиях «Онегина» использовались совершенно произвольно.

Напротив, в написании безударных флексий у прилагательных мужского рода прослеживается отчетливая закономерность. Гипотетически ее можно реконструировать на основании текста одной только XVIII строфы:

Волшебный край! Тамъ въ стары годы,
 Сатиры смѣлой властелинъ,
 Блисталь Фонвизинъ, другъ свободы,
И переимчивый Княжнинъ;
 Тамъ Озеровъ невольны дани
 Народныхъ слезъ, рукоплесканій
 Съ молодой Семеновой дѣлили;
 Тамъ нашъ Катенинъ воскресилъ
 Корнеля геній **величавой**;
 Тамъ вывелъ колкій Шаховской
 Своихъ комедій **шумный** рой;
 Тамъ и Дидло вѣнчался славой:
 Тамъ, тамъ, подъ сѣнію кулисъ,
 Младые дни мои неслись.

(Пушкин 1833а: 11)⁴

Нетрудно заметить, что внутри строки прилагательные мужского рода единственного числа в именительном и винительном падежах имеют безударное окончание *-ый* (*волшебный*, *переимчивый*, *шумный*), и только в рифме — ради ее графической точности — появляется вариант *-ой* (*величавой* : *славой*)⁵. От того, насколько последовательно эта орфографическая система

⁴ В отношении интересующей нас орфограммы все прижизненные публикации этой строфы выглядят точно так же.

⁵ Ср. сходные наблюдения В. И. Чернышева (1906: 30—31), Р. Кошутича (Кошутинъ 1919: 266—271), М. Н. Сергеевой (1989: 86), В. Лефельдта (1998: 167) и др. В 1820-е годы это была обычная практика рифмовки: «На рифмахъ, гдѣ приходится прилагательное, съ окончаніемъ въ мужескомъ родѣ на *енный*, я его пишу *енной*, коли рифма къ нему творительный или родительный падежи женскаго существительна-

реализована в прижизненных изданиях романа, зависит, в какой мере форму *смѣлой* мы имеем право интерпретировать как определение к слову *властелинѣ*.

За основу дефинитивного текста принято брать последнее издание, подготовленное при участии автора, — в нашем случае это «Евгений Онегин» 1837 г.⁶ Из общего числа рассматриваемых форм, имеющих в романе, надо исключить прилагательные с основой на заднеязычный, в которых окончание *-ой* могло обозначать твердость предшествующего согласного: *Ленской* (3, II: 8; XXXVI: 11; 5, XX: 10; 7, VI: 11; X: 1; XI: 1), *Руской* (2, XXXIII: 6), *всякой* (4, XVI: 13; XXIX: 10), *тихой* (4, XLVI: 13), *двурогой* (5, V: 13), *барской* (7, XVII: 1)⁷. За вычетом этих форм, в тексте 1837 г. я нашел 427 нерифмованных прилагательных, причастий и местоимений мужского рода с основой на твердый согласный и безударной флексией в им. и вин. пад. ед. ч. Подавляющее большинство этих форм, а именно 423, имеет окончание *-ый*, и лишь 4 — окончание *-ой* (трижды в основном тексте романа и один раз в «Отрывках из Путешествия Онегина»): *Снѣгъ рыхлой по колѣно ей* (5, XIV: 2); *Увязнетъ мокрой башмачокъ* (5, XIV: 7); *Къ рѣкѣ сквозь липовой лѣсокъ* (7, VI: 4); *Зачѣмъ не хилой я старикъ* (Пут., [V]: 7).

Большая законность форм мужского рода на *-ый* с очевидностью явствует из строк, где сталкиваются два однородных прилагательных, из которых одно рифмуется со словами женского рода на *-ой* (ср. Чернышев 1906: 31): *⟨...⟩ Двѣ ножки!... Грустный, охладѣлой, // Я все ихъ помню ⟨...⟩* (1, XXX: 12 сл.; рифма: *въ Россіи цѣлой*); *Тутъ остовъ чопорный и гордой* (5, XVI: 12; рифма:

го, либо прилагательного, пишу для того, чтобы глаза не оскорблять пестротой» [из письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину от 4 ноября 1829 г. (Чебышев 1911: 157)].

⁶ В «Кратком обзоре издательской деятельности Глазуновых» утверждается, что эта книга была исполнена «такъ тщательно ⟨...⟩ какъ не издавались ни прежде, ни послѣ того сочиненія Пушкина. Корректурныхъ ошибокъ не осталось ни одной; послѣднюю корректуру самымъ тщательнымъ образомъ просматривалъ самъ Пушкинъ» (Краткий обзор 1882: 69; Смирнов-Сокольский 1962: 390 и далее). Правды ради надо сказать, что в «Онегине» 1837 г. есть довольно много опечаток (включая смысловые), причем часть их перекочевала сюда из второго и даже из первого издания: *Не такъ ли я въ былые годы // Провель въ бездѣйстви, въ тиши ⟨вместо въ тѣни⟩ // Мои счастливейшіе дни?; Татьяна вѣрила преданьямъ // Простонародной старинѣ ⟨вместо старины⟩* и др. (Пушкин 1837: 36, 142; ср. Пушкин 18256, гл. I: 45; 1833а: 34, 134; а также Винокур 1927: 51).

⁷ О том, что эти формы допускали мягкое или полумягкое произнесение последнего согласного основы, косвенно свидетельствуют рифмы типа *кликъ : великій* (5, XXXIII: 9, 12; ср. Кошутин 1919: 84). Особый статус прилагательных с основой на заднеязычный нашел отражение в академическом собрании 1937—1949 гг.: в нем после букв *г, к, х* (и только после них) сохранялось написание *-ой* (см. I: XII).

Отъ судуръ — слова мудуръ
 ируръ вѣшна. Угрюмой
 Неловкѣй, въ едѣ едѣ
 въ отвѣтуръ, Писовѣ
 въ поемъ ^{инфлексии} думой думой —

Рис. 1. Беловой автограф XXII строфы 8-й главы (строки 8—12)

мордой); *Отшельникъ праздный и унылой* (7, v: 9; рифма: *мечтательницы милой*); <...> *Высокопарный* (<...> *но голодной* // *Для виду преискурантъ виситъ* <...> (7, XXXIV: 6 сл.; рифма: *въ избѣ холодной*); *Стоитъ безмолвный и туманной* (8, VII: 6; рифма: *въ толпѣ избранной*); <...> *Изъ устъ Онѣгина. Угрюмой, // Неловкѣй, онъ едѣ, едѣ* <...> (8, XXII: 9–10; рифма: *думой*)⁸; <...> *И путешественникъ залѣтной, // Перекрахмаленный нахаль* <...> (8, XXVI: 9–10; рифма: *осанкою заботной*)⁹. Противоположные случаи, когда в середине стиха писалось бы *-ой*, а в рифме *-ый*, в «Евгении Онегине» отсутствуют.

Если безударное *-ый* у прилагательных мужского рода выступает как нейтральная норма, то окончание *-ой* почти всегда обусловлено версификационной техникой. Это хорошо видно на примере выражения *добрый* (*ученый* или *честный*) *малый*. В паре с прилагательным женского рода (*отъ моды обветшалой*) оно оканчивается на *-ой*: *Иль просто будетъ добрый малой* <...> (8, VIII: 9). Во всех остальных случаях, то есть там, где нет давления рифмы, слово *малый* в им. пад. имеет окончание *-ый*: *Ученый малый, но педантъ* (1, V: 7); *Отець ея былъ добрый малый* (2, XXIX: 5; рифма: *запоздалый*); *Но ужъ*

⁸ Научный редактор русской версии набоковского комментария к «Евгению Онегину» «поправляет» автора, который якобы неточно процитировал стих 8, XXII: 9: «У Пушкина — „угрюмый“. Набоков же дает в этом слове окончание „-ой“ — „угрюмой“ („ugrymou“), транслитерируя произносительную форму в рифму со словом „думой“» (Старк 1998: 698 примеч. 27). В. П. Старк понапрасну фетишизирует орфографию академического собрания: у Пушкина — именно *угрюмой*, и не только в прижизненных изданиях, но и в автографе (ПД № 937, л. 10 об.; см. рис. 1).

⁹ Ср. также: *И блѣдный цѣтъ, и видъ унылой* (4, XI: 6; рифма: *Татьяны милой*).

конечно *малый честный* (6, XXVII: 6; рифма: *неизвѣстный*); *Зарѣкій нашъ и честный малый* (6, XXVII: 12; рифма: *пожалуй*). Любопытно, что в первой публикации 1828 г. последний стих имел окончание *-ой*, по всей видимости, вызванное лабиализованным *у* в рифме, но поскольку приблизительный характер созвучия с помощью орфографической уловки не устранялся, в издании 1833 г. *-ой* было исправлено на *-ый*¹⁰.

Этот и другие случаи правки позволяют мне утверждать, что отысканные в тексте 1837 г. четыре нерифмующихся формы на *-ой* у прилагательных, основа которых не оканчивается на заднеязычный, остались там по недосмотру: от издания к изданию аномальные формы, не санкционированные рифмой, последовательно изгонялись. Относительно часто они попадают только во фрагментах, опубликованных в 1828 г. на страницах «Московского Вестника» (см. Пушкин 1828в: 7, 9; 1828г: 149): *каждой день* (7, XLIV: 2); *старой образецъ* (7, XLV: 2); *безсвязной, пошлой вздоръ* (7, XLVIII: 4); *томной умъ* (7, XLVIII: 11); *благосклонной взоръ* (4, XXIX: 11)¹¹. В поглавном издании «Онегина» (Пушкин 1825б—1826, 1827б—1828а, 1830б—1832) немотивированных форм на *-ой* совсем немного, хотя и впятеро больше, чем в окончательном тексте 1837 г. (в квадратные скобки берутся отвергнутые орфографические варианты): *Какъ въ лѣсъ [зеленой] зеленый изъ тюрьмы* (1, XLVII: 11); *Въ [единой] единый образъ облеклись* (3, IX: 13); *Уже [душистой] душистый чай бѣжалъ* (3, XXXVII: 7); *За нею [милой] Ленской; свѣтъ блеснулъ* (5, XX: 10)¹²; *Вступили в [важной] важный договоръ* (6, XXVII: 13); *Нашель [безвременной] безвременный конецъ* (6, XXXI: 11); *Пускается въ [обратной] обратный путь* (7, XX: 11); *[Четвертой] Четвертый годъ больной въ чахоткѣ* (7, XL: 6); *Все въ нихъ на [старой] старый образецъ* (7, XLV: 2); *Все тотъ же [тюлевой]*

¹⁰ Приблизительными называются рифмы с графическим несовпадением заударных гласных, независимо от их фонетического тождества или различия (см. Гаспаров 1984б: 8 примеч. 9).

¹¹ Эта орфография осталась без изменений при перепечатке отрывка «Москва» (Пушкин 1828в) в «Северной Пчеле»: «Сей отрывокъ напечатанъ былъ въ одномъ Журналѣ съ непростительными ошибками. По желанію почтеннаго Автора, помѣщаемъ оный съ поправками въ Сѣв. Пч.» (Пушкин 1828д: [3] примеч. *). Ср. также *тяжелой сонъ* в первой публикации письма Татьяны (Пушкин 1827, гл. III: 224).

¹² Степень нежелательности форм типа *Ленской* и типа *милой* была неодинаковой. У прилагательных с основой на заднеязычный безударное окончание *-ий* тоже было предпочтительнее, нежели безударное *-ой*: в тексте 1837 г. второе встречается почти в 9 раз реже первого. Четыре формы именительного на *-кой* — *Ленской* (3, IV: 6), *звонкой* (3, LX: 2), *конской* (5, XVII: 8), *свѣтской* (8, VI: 2) — были выправлены в издании 1833 г. Вместе с тем нельзя забывать о том, что после *г, к, х* флексия *-ой* допускалась в 12,5 раз чаще, чем после прочих согласных.

тюлевый чепецъ (7, XLV: 4); *Невѣсть [обишной] обишный полукругъ* (7, LI: 7); *Успѣхъ насъ [первой] первый окрылилъ* (8, II: 2); *Мой [безтолковой] безтолковый ученикъ* (8, XXXVIII: 8). Почти все эти исправления — 12 из 13 — были сделаны уже в тексте 1833 г., и только одно (1, XLVII: 11) появилось в 1837 г. В то же время обратные изменения — с *-ый* на *-ой* — производились, как будет показано ниже, единственно ради рифмы.

Всё сказанное укрепляет меня в мысли, что форма *смѣлой* в XVIII строфе 1-й главы «Евгения Онегина» не может квалифицироваться иначе, как родительный падеж женского рода: во всех прижизненных изданиях романа в стихах Фонвизин недвусмысленно назван «властелином смелой сатиры», и разумеется, ровно так понимали это место современники¹³. Грамматическое значение флексии *-ой* в словах о Фонвизине ничем не отличается от значения той же флексии в другом стихе: *Печалень страсти мертвой слѣдъ*. Форма *мертвой*, правильно напечатанная в академическом издании 1937 г., неверно интерпретируется в «Словаре языка Пушкина» как именительный падеж мужского рода (СП, II: 565): имеется в виду не «мертвый след», а «след мертвой страсти» (Сергеева 1989: 85). Вероятность того, что *смѣлой* — это еще один, пятый случай недовыправленного именительного на *-ой*, пренебрежимо мала — 0,009 (напомню, что этих форм — 4 из 427). Больше того, из-за своей синтаксической амбивалентности строка о «властелине сатиры», мне кажется, была бы подвергнута орфографической унификации в самую первую очередь.

Знаменательно, что XVIII строфа 1-й песни «Евгения Онегина» — это не единственное место, смысл которого был искажен при модернизации окончаний прилагательных мужского рода. Аналогичное искажение затронуло XI строфу 7-й главы, где обнаруживается, кстати, одно из так называемых «противоречий», присущих пушкинскому роману. Сначала кажется, что речь идет о забвении-забытьи, в которое человеческая душа впадает за гробом, но в последних двух с половиною строках этой строфы умерший из субъекта забвения превращается в объект, о котором помнят лишь недовольные наследники. Эта «подмена понятий» становится незаметной, из-за того что большой отрезок текста — с 9-й строки по середину 12-й — можно семантически развернуть как в ту, так и в другую сторону:

¹³ Его отзвук есть у Вяземского в «Нарвском водопаде» (лето 1825), вторая строка которого ритмически, лексически и синтаксически очень близка к пушкинской: *Несись с неукротимым гневом, // Мятажной (вариант: Сердитой) влаги властелин!* Немыслимо, чтобы Вяземский, незадолго перед тем прочитавший 1-ю главу «Онегина», не запомнил оттуда характеристику Фонвизина, замысел биографии которого он уже начал претворять в жизнь (см. Пушкин 1926, I: 118, 154, 405, 492).

Мой бѣднѣйшій Ленской! за могилой
 Въ предѣлахъ вѣчности глухой
 Смутился ли, пѣвецъ унылой,
 Измѣны вѣстью роковой,
 Или надъ Летою усыпленной
 Поэтъ, безчувствіемъ блаженной,
 Ужъ не смущается ничѣмъ,
 И міръ ему закрыть и нѣмъ?...
 Такъ! равнодушное забвеніе
 За гробомъ ожидаетъ насъ.
 Враговъ, друзей, любовницъ гласъ
 Вдругъ молкнетъ. Про одно имѣнне
 Наслѣдниковъ сердитый хоръ
 Заводитъ непристойный споръ.

(Пушкин 1830б: 14—15)

Одновременная актуализация обоих значений слова *забвеніе* не нашла своего отражения в «Словаре языка Пушкина» (ср. СП, II: 14).

К какому существительному относится причастие *усыпленной* в 5-й строке процитированной строфы? По мнению редакторов академического издания, это эпитет к слову *поэт*: <...> *Или над Летою усыпленный, // Поэт, безчувствием блаженный, // Уж не смущается ничем* <...> (б: 143)¹⁴. О соображениях, которыми руководствовались текстологи, нам остается только догадываться: Лету усыпить нельзя, а поэта — можно. Не приписывая никому этого силлогизма, я рискну, однако, настаивать на его уязвимости. Поэт не был усыплен «над Летою», и следовательно, в данном контексте форма *усыпленной*, как ее ни понимай, выступает в переносном значении. Именно так ее толкует «Словарь языка Пушкина», хотя и определяет ее вслед за редакторами юбилейного шестнадцатитомника как им. пад. муж. рода: *усыпленный* тут значит «пребывающий в состоянии тишины, покоя» (СП, IV: 753) и, я бы добавил, сна.

Но тихим, спокойным, сонным может быть не только поэт, но и Лета, к которой, без сомнения, относился эпитет в исходном варианте этой строки: *Или за Летою туманной* (см. рис. 2). В «Руслане и Людмиле» (III: 215–216) «усыпленной» оказывается земля (*Уж побледнел закат румяный // Над усыпленную землей* <...>), в стихотворении «Прозерпина» (1824) — берега Леты:

¹⁴ Беловая рукопись не сохранилась, черновик читается неразборчиво (ПД № 838, л. 5 об.; см. рис. 2 на с. 258). Впервые чтение *усыпленный* : *блаженный* зафиксировано в издании под редакцией Г. О. Винокура (Пушкин 1935б: 178) и затем не пересматривалось.

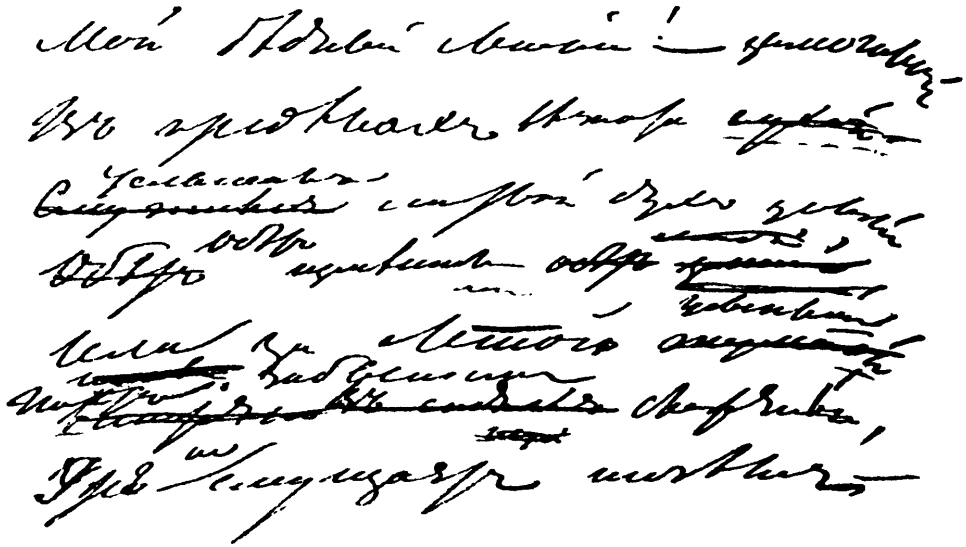


Рис. 2. Черновой автограф XI строфы 7-й главы (строки 1—7)

⟨...⟩ Мчатся, облаком одеты;
 Видят вечные луга,
 Элизей и томной Леты
 Усыпленные брега.

Ср. также «сонные волны» Леты в стихотворении «Лишь розы увядают...» (1825). До образа «усыпленной Леты» отсюда уже подать рукой¹⁵.

Итак, Пушкин вполне мог назвать реку забвения *усыпленной*, как назвал ее поначалу *туманной*. Остается убедиться в том, что и в окончательном тексте эпитет характеризует Лету, а не поэта. Для этого надо рассмотреть все рифмы, в образовании которых участвуют прилагательные и причастия с безударными флексиями *-ой/-ый* (слова с основой на заднеязычный в расчет не принимаются). Если зарифмованы формы мужского и женского рода, как правило, оба слова имеют окончание *-ой*: *геній величавой* : *славой* (I, XVIII:

¹⁵ Образ этот — собственно пушкинский. Ср. один из источников «Прозерпины», стихотворение Жуковского «Элизиум» (1812). Заимствуя из него целый блок, Пушкин переменяет эпитет: *Видит мирные луга; // Видит Летою кропимы // Очарованны брега* (Вацура, Мильчина 1989: 623; Pilshchikov 1994: 87 п. 30; Пильщиков 2005: 79—80 примеч. 78). Ср. также выражения *брег (берег) сонных вод* («Фавн и пастушка», 1816; «Домовому», 1919), *сонная волна* («Русалка», 1819; «Руслан и Людмила», II: 326; V: 308) и т. п.

9, 12); *на сценѣ скучной : зритель равнодушной* (1, XIX: 9, 12); *пирогъ пересоленной : въ бутылкѣ засмоленной* (5, XXXII: 5, 6) и т. п. Таких случаев в издании 1837 г. в общей сложности 52. Значительно реже — 12 раз — в паре с окончанием женского рода прилагательное или причастие мужского рода сохраняет окончание *-ый*: *мудрецъ пустынный : барицины старинной* (2, IV: 5, 6); *подъ сѣню смиренной : какъ ландышъ потаенный* (2, XXI: 9, 12); *Гильо смущенный : с точностью отмѣнной* (6, XXIX: 9, 12) и проч. (ср. Кошутин 1919: 269)¹⁶. Судя по всему, приблизительных рифм на *-ый* : *-ой* Пушкин всё-таки старался избегать. В журнальных публикациях фрагментов и в поглавном издании «Онегина» их было больше, но пять таких созвучий (2, XI: 5, 6; 7, XXXIV: 5, 6; XXXVII: 5, 6; XLIX: 5, 6; Пут., [XV]: 5, 6) впоследствии были уточнены. Вряд ли случайно, что все пять отредактированных рифм — парные (графическое несходство в соседних клаузулах особенно заметно):

⟨...⟩ Бѣжалъ онъ ихъ бесѣды шумной;
Ихъ разговоръ благоразумный ⟨...⟩

(Пушкин 1826, гл. II: 16)

⟨...⟩ Трактировъ нѣтъ. Въ избѣ холодной
Высокопарный, но голодный ⟨...⟩

⟨...⟩ Послѣднимъ щастьемъ упоенный,
Москвы колѣнопреклоненной ⟨...⟩

Одинъ, какой-то шутъ печальный
Ее находить идеальной ⟨...⟩

(Пушкин 1828в: 6; 1830б, гл. VII: 35, 37, 47)¹⁷

Потомъ за трубкой раскаленной,
Волной соленой оживленный ⟨...⟩

(Пушкин 1827а: 115)¹⁸

Трижды прилагательное мужского рода образует рифму с наречием на *-о*, и каждый раз Пушкин выбирает орфографический вариант, скрадывающий неточность рифмы: *читатель благородной : угодно* (4, XX: 1, 3); *напрасно* :

¹⁶ Из 12 таких пар четыре приходятся на долю 2-й главы — единственной, которая была выпущена не в Петербурге под наблюдением П. А. Плетнева, а в Москве при участии С. А. Соболевского. Ср. варианты одной и той же рифмы (2, X: 1, 3) в «Северных Цветах» и в отдельном издании 1826 г.: *послушной : простодушной* (Пушкин 1825а: 281) и *послушный : простодушной* (Пушкин 1826, гл. II: 15).

¹⁷ В «Северной Пчеле» — *печальной : идеальной* (Пушкин 1828д: [4]).

¹⁸ Четыре из этих пяти парных рифм были выправлены в издании 1833 г., а еще одна, пятая (2, XI: 5, 6), — в издании 1837 г.

цвѣтъ прекрасной (6, XXXIV: 9, 12); *взглядъ холодной : благородно* (8, XLIII: 9, 12) — поэт явно остерегался сочетать йотированную рифму с несовпадением заударных гласных. Это подтверждается шестью йотированными рифмами на *-ы(й)*. В сочетаниях с род. пад. существительного женского рода — *унылый : силы* (6, XVII: 1, 3), с женским патронимом в род. пад. — *Николавы : исправный* (7, XLV: 9, 12), а также со множественным числом существительного или причастия в предикативной функции — *волны : полный* (1, XLIX: 1, 3), *несносный : сосны* (5, XIII: 5, 6), *раскрыты : знаменитый* (5, XXXV: 9, 12), *пистолеты : раздѣтый* (6, XX: 1, 3) — все прилагательные мужского рода оформляются в соответствии с книжной нормой. Наконец, когда оба рифмующих слова стоят в мужском роде, они имеют окончание *-ый*: *лукавый : величавый* (1, XII: 9, 12), *окровавленный : нетлѣнный* (1, XVI: 9, 12), *дорожный : осторожный* (4, XLI: 5, 6) и т. д. — всего 34 случая. Ни разу два мужских прилагательных не образуют приблизительной рифмы на *-ой* : *-ый*, как это происходит в «Полтаве»: *герой безумный : приступъ шумной* (Пушкин 1829а: 83; Чернышев 1906: 31)¹⁹. И только единственный раз (7, VII: 9, 12) — надо думать, по чистой случайности — оба рифмующих прилагательных мужского рода оканчиваются на *-ой*:

Но нынѣ... памятникъ **унылой**
 Забыть. Къ нему привычный слѣдъ
 Заглохъ. Вѣнка на вѣтви нѣтъ;
 Одинъ, надъ нимъ <sic!>, сѣдой и **хилой**
 Пастухъ по-прежнему поеть
 И обувъ бѣдную плететь.

(Пушкин 1837: 208)²⁰

¹⁹ В «Онегине» 1833 г., вероятно по оплошности набора, подобная рифма появилась (5, XLIV: 1, 3), но в тексте 1837 г. она была устранена и восстановлено чтение первого издания (*задорный : проворный*). Ср.:

Буяновъ, братецъ мой задорный,
 Къ герою нашему подвель
 Татьяну съ Ольгою: проворной
 Онѣгинь съ Ольгой <sic!> пошелъ <...>

(Пушкин 1833а: 46; ср. 1828а, гл. IV/V: 91; 1837: 168)

Симптоматична опечатка в 4-м стихе, исправленная одновременно с рифмой. Чтение *проворной* в тексте 1833 г. — видимо, следствие неудачной попытки учесть поправку, указанную в списке опечаток (Пушкин 1828а, гл. VI: 48): *проворно* вместо *проворный*.

²⁰ Ср. также две из 14 рифм, образованных при участии прилагательных мужского рода в им. пад. с основой на заднеязычный: *пить армейской : стихокъ злодѣйской* (4, XXIX: 5, 6); *критикъ строгой : вѣнокъ убогой* (4, XXXII: 1, 3).

За исключением пары *унылой : хилой* — одной на 108 рифм — безударное *-ой* у прилагательных и причастий мужского рода в им. пад. ед. ч. появляется только там, где второй компонент рифмы составляют формы женского рода на *-ой* или наречия на *-о*. Отсюда вытекает, что если прилагательное *блаженной* (*поэтъ*) — *masculinum*, то рифмующееся с ним причастие *усыпленной* — *femininum* (*надъ усыпленной Летой*). Как и в случае со смелой сатирой, вероятность ошибки не превышает 0,009 (но, учитывая историю текста и семантику причастия, ее можно приравнять к нулю).

Я полагаю доказанным, что в текст «Евгения Онегина», печатаемый по новой орфографии, необходимо внести два исправления: в XVIII строфу 1-й главы и в XI строфу главы 7-й. Тем же, кому вероятность в 0,009 покажется достаточной для того, чтобы не до конца поверить в обоснованность предложенных выше исправлений, я могу напомнить, что устраняемые таким образом искажения пушкинского текста возникли из-за того, что редакторы взяли на себя смелость модернизировать произведения Пушкина. При переводе текста на новую орфографию филологам приходилось добиваться однозначности, всякий раз устанавливая, что перед ними: прилагательное мужского рода или женского (*-ой*), единственного числа или множественного (*-ья*) и т. д. Риск, сопряженный с уничтожением омоформ, не остался сугубо теоретическим: список текстологических промахов выявленными ошибками не исчерпывается²¹.

Следует также учесть, что модернизация орфографии помимо семантики затрагивает поэтику: в частности, замена окончания *-ой* на *-ый* приводит к резкому увеличению количества приблизительных рифм. Согласно тексту последнего прижизненного издания, в 1-й главе «Евгения Онегина» всего две приблизительных рифмы: *увѣрень : <Каверинъ>* (XVI: 5, 6), *не можетъ : тревожитъ* (1, XLVI: 1, 3), — тогда как, если поверить 6-му тому академического Пушкина, их число возрастет в шесть раз (ср. Чернышев 1941: 439; Сергеева 1989: 86). Редакторы 16-томного собрания сочинений, признавая, что «принципу глазной рифмы принадлежало в печатных изданиях пушкинского времени очень большое значение» (Винокур 1941в: 478; ср. Винокур 1927: 87),

²¹ Например, А. К. Панфилов (1995) был уверен, что неправильно печатаются два стиха из «Кавказского пленника»: *Делил души молодые* (вместо *младья*) *впечатленья* (Посвящение, 23); *Преданья темные* (вместо *темныя*) *молвы* (Эпиграмм, 62). Хороший пример двузначной формы на *-ья* (*-ия*) приводит В. Э. Вацура (1999а: 260): *Надежды робкия черты* («К живописцу», 1815). В большом академическом издании 1937 г. эта форма прочитана как род. пад. ед. ч.: *робкия надежды* (1: 174), а в большом академическом издании 1999 г. — как вин. пад. мн. ч.: *робкие черты* (Пушкин 1999: 162). Оба чтения равно возможны (ср. Пушкин 1999: 671), и адекватно отразить эту возможность удастся, лишь полностью отказавшись от модернизации окончаний *-ья* (*-ия*) в им.-вин. пад. мн. ч.

пытались, однако, отвести этот довод с помощью таких возражений: «Есть писатели, которые строго следовали этому принципу» — к ним Г. О. Винокур относил Баратынского. «Но Пушкину стремление к глазной рифме всегда было чуждо», и «рукописи его не оставляют в этом (...) никакого сомнения. Так, например, в чистовой рукописи „Бахчисарайского Фонтана“ (...) читаем:

Когда въ часъ утра безмятежный
Въ горахъ, дорогою прибрежной

и т. д. (...) Пушкин даже прямо формулировал свое отрицательное отношение к (господствовавшему во французской поэзии. — *М. Ш.*) принципу глазной рифмы. В статье о стихотворениях (...) Сент-Бёва (1831) Пушкин писал: „Как можно вечно рифмовать для глаз, а не для слуха? Почему рифмы должны согласовываться в числе (единственном или множественном), когда произношение и в том и другом случае одинаково?“ (...) Нужно ли доказывать, что такое отношение Пушкина к принципу глазной рифмы было глубоко прогрессивно (...)? Неужели же юбилейное издание (...) только в том случае правильно выполнило бы свой долг перед наукой (...) если бы оно стало превращать Пушкина в дюжинного представителя своей эпохи (...)?» (Винокур 1941в: 478; ср. Державин 1920: 18—19).

К сожалению, в этих словах Винокура меньше доказательств, чем риторики, ради которой замечательный ученый даже Баратынского готов зачислить в «дюжинные представители эпохи». Искусственно приближать версификацию Пушкина к среднестатистическому стандарту не лучше, чем делать из него революционера в области стихосложения. Поэт не подкреплял теорию практикой; он не был в своих рифмах столь смелым новатором, как это казалось Винокуру (ср. Брюсов 1929: 210 и др.; Kemball 1989: 133 и др.). Из всех видов приблизительных созвучий Пушкин сколько-нибудь часто обращался лишь к тем, которые благодаря наличию орфографических дублетов с легкостью превращаются в точные. Почему, если автору «Евгения Онегина» было достаточно совпадения звуков, он тем не менее рифмовал *няни* : *въ бани* (5, X: 1, 3), *слова* : *младова* (7, LV: 5, 6) и т. п. (ср. Рак 1995/1996: 317 и др.), хотя в середине строки, по большей части, придерживался орфографической нормы:

Но я плоды моихъ мечтаній
И гармоническихъ затѣй
Читаю только старой **няни**,
Подругѣ юности моей (...)

(Пушкин 1828а, гл. IV/V: 36; 1833а: 120)²²

²² Так в рукописи (ПД № 835, л. 76; № 935, л. 20 об.) и в двух первых изданиях. В «Онегине» 1837 г. окончания выравнены, но с тем, чтобы не нарушить рифмы: *ня-*

Поздний Баратынский, категорически избегавший несовпадения заударных гласных (Гаспаров 1984б: 20), непременно выравнивал рифму с помощью орфографических дублетов; Пушкин, который изредка позволял себе приблизительные рифмы, не всегда был аккуратен в написании окончаний рифмующихся прилагательных. И всё же по количеству рифм с несовпадающими заударными гласными — типа *волненье : позволенья* (7, XX: 9, 12), *похожий : прихожей* (8, XL: 5, 6), *рано : романа* (8, LI: 9, 12) и т. п. — Пушкин всецело остается поэтом первой трети XIX в. (см. Гаспаров 1984б: 20; ср. Обнорский 1946: 87 и др.). Поэтому рифмы на *-ой* : *-ый* в «Евгении Онегине», также как в поздней лирике Пушкина (см. Сидяков 1997: 15—17), не только не поощряются, но и подвергаются орфографической правке. Кому бы эта правка ни принадлежала, мы можем по ее поводу повторить слова, сказанные В. И. Чернышевым об орфографии поэта в целом: «(...) Пушкинь слѣдилъ за текстомъ отпечатанныхъ друзьями сочиненій, провѣрялъ его, указывалъ ошибки, а нѣкоторыя произведенія корректировалъ самъ. Затѣмъ, онъ не дѣлалъ замѣчаній противъ орфографіи своихъ печатныхъ текстовъ. Значить, онъ ей удовлетворялся, и мы имѣемъ право относить орфографію книгъ самому автору» (Чернышев 1906: 23; ср. Лотман 1987: 92—94)²³.

Результаты исследования опровергают мнение, будто «*-ый* и *-ой* (...) чередуются у Пушкина без всякой системы» (Винокур 1941в: 476). Неверно, что в данном отношении, как якобы и во всех прочих, «юбилейное издание предпочитает пушкинский разнобой в орфографии разнобою его издателей и корректоров» (Винокур 1941в: 477). Напротив, более или менее последовательная орфографическая система Пушкина, его издателей и корректоров в академическом собрании сочинений была подменена редакторским разнобоем, а по совести сказать, произволом. Этот произвол, как и следовало ожидать, обернулся порчей пушкинского текста и деформацией пушкинского стиха: орфография оказалась слишком тесно связанной с поэтикой и семантикой.

Мы видим, сколько требуется усилий, чтобы исправить пару текстологических ошибок — а ведь за долгие годы таких ошибок накопилось великое

ни, подруги (Пушкин 1837: 127). Ср. в «Бахчисарайском фонтане»: (...) Или подружь благосклонной (...) (Пушкин 1824: 7).

²³ По этой причине я не могу согласиться с тем, что «авторские написания (...) должны быть восстановлены во всех случаях» (Сергеева 1989: 87). Текстологические принципы не могут быть едиными для произведений, изданных при жизни писателя, для тех, что дошли до нас только в авторской рукописи, и для тех, что известны лишь по неисправным спискам. Однако осовременивания источников не должно быть ни в каком случае.

множество. Мне уже случалось указывать на невозможность по поводу чуть ли не каждого слова проводить специальную проверку, призванную отделить в орфографии значимые элементы от незначимых, — да и кто сможет гарантировать правильность полученных выводов (Шапир 1994)? Поэтому, чтобы сократить до минимума процент текстологического брака, в изданиях академического типа орфографию и пунктуацию оригинала нужно сохранять в неприкосновенности — везде, и тем более там, где допустимо двоякое истолкование. Это правило представляется неоспоримым. Однако в массе своей текстологи проявляют безучастность к любым аргументам, независимо от их убедительности и доказательности. По этой причине искажения классических текстов живут долгие десятилетия и тиражируются миллионами экземпляров.

Об орфографическом режиме в академических изданиях Пушкина*

Разговор пойдет большей частью о пушкинской текстологии, но, как заметил еще С. М. Бонди, «пушкинская текстология сделалась представительницей русской текстологии вообще» (1937: 569). По этой причине то, что я буду говорить о текстологии Пушкина, вполне можно отнести к академическим изданиям всей литературной классики. Каким обычно бывает орфографический и пунктуационный режим, вы прекрасно знаете. Это сложный набор правил, насчитывающий не один десяток параграфов: это сохраняем, это не сохраняем, это сохраняем в таких-то условиях и не сохраняем в других (например, сохраняем, если источником служит автограф, и не сохраняем, если список) — и т. д. и т. д. и т. д. На подобных правилах покоится текстология и старого (Пушкин 1937—1949), и нового (Пушкин 1999) академического собрания сочинений Пушкина. Приведу единственный пример из нового собрания, касающийся слитного или раздельного написания наречий (орфографические принципы этого издания определены покойным В. Э. Вацуро): «Раздельные написания <...> сохраняются, если есть основания считать, что Пушкин ощущал грамматическую автономность образующих их частей (например, „на бекрень“, ср. в „Козаке“: „на бекрене“ <...>)». Этот довод по своей доказательности не уступит такому: *наверх* печатаем отдельно, потому что встречается *наверху*. Напротив, продолжает Вацуро, «слитное написание <взамен раздельного у Пушкина> принято в тех случаях, когда <...> автономность <частей> маловероятна»: «„назло“ вместо <...> „на зло“». Не возьму в толк, почему в сочетании на *зло* (при наличии выражений *со зла*, *во зло* и т.п.) его части менее автономны, чем в сочетании на *бекрень*. Далее говорится: «<...> в спорных случаях <как будто вышеназванные бесспорны> оставляется пушкинская орфография». Единственный «спорный случай», указанный Вацуро, — «с издетства» (Пушкин 1999: 567).

* Московский пушкинист: Ежегодный сборник / Сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М.: Наследие, 2001. [Вып.] IX. С. 45—58. Стенограмма выступления за Круглым столом Пушкинской комиссии ИМЛИ 22 марта 2000 г.

О последствиях сохранения авторского написания в данном конкретном наречии я еще скажу позже. Сейчас приведенное рассуждение нужно мне для того, чтобы продемонстрировать абсолютную невразумительность декларируемых текстологических принципов. Они очень сложны, включают большое число пунктов, содержание которых во многом не определено, и буквально следовать им невозможно, что, впрочем, признает сам автор процитированной орфографической инструкции. Говоря об опыте предыдущего академического собрания сочинений, Вацуру пишет: «Задача, сформулированная Г. О. Винокуром (в 1937 г.), справедливая как общий принцип, оказалась практически неосуществимой даже в пределах академического издания» (Пушкин 1999: 566). Однако орфографический и пунктуационный режим нового издания, отличаясь в частности, ничем по сути не отличается от принципов, некогда выдвинутых Винокуром: «Основой для принятой в (новом) издании орфографии остается инструкция, приложенная к т. 1 (старого) Акад(емического собрания сочинений) (Пушкин 1999: 434—435), в которую вносятся ряд изменений (как известно, она не была выдержана строго, и издание, продолжавшееся двенадцать лет, отступало от нее в разной мере в разных томах)». Вряд ли надо быть пророком, чтобы предсказать, что нынешнее издание затянется дольше, чем на двенадцать лет, а отступления от орфографических предписаний, составленных Вацуру, окажутся еще более значительными.

Я являюсь сторонником — и слава Богу, не я один — очень простого принципа: «сохраняем всё!» (кроме одних только прямых и явных ошибок). Я постараюсь, насколько позволяют рамки доклада, показать, почему нарушения этого принципа неизбежно ведут к порче текста. Отстаиваемый принцип так прост, самоочевиден и столь надежно гарантирует от искажений, связанных со вмешательством в произведение, что, на мой взгляд, нет нужды в специальном его обосновании. Я провозглашаю всего-навсего «презумпцию невиновности» текста, и в оправдании нуждается не мое желание сохранить этот текст в неприкосновенности, а наоборот, стремление во что бы то ни стало внести в него изменения, хотя бы только орфографические и пунктуационные. Поэтому, защищая свою текстологическую программу, я не стану приводить аргументы «за», но ограничусь исключительно аргументами «против».

Едва ли не самый распространенный контраргумент: «массам непонятно». Ратуя за облегчение орфографического режима, сторонники традиционного подхода хотят классические тексты сделать более доступными. Но ведь я предлагаю неукоснительно сохранять орфографию и пунктуацию источника лишь в изданиях академического типа, в задачи которых входит не приблизить текст к читателю, а приблизить читателя к тексту (при этом для необхо-

димых разъяснений в таких изданиях имеются комментарии). Замена орфографии на более привычную и удобную — с филологической точки зрения не более оправдана, чем замена непонятных выражений или устаревших конструкций. Мне не кажется, что грамотному человеку трудно прочесть и понять напечатанное по старой орфографии, но если для нужд школы или массового читателя адаптация действительно необходима, пусть существуют разные типы изданий, но среди них свое почетное место непременно должно занять хотя бы одно подлинно научное, филологически выверенное собрание сочинений, со стопроцентным сохранением орфографии и пунктуации источника.

Другой часто приводимый аргумент: дескать, орфография-то — не авторская! Затем сохранять неизвестно что? Одно дело рукопись, другое — печатный источник: нам неведомо, кто держал корректуру, да и наборщик мог вмешаться в текст. А ведь случается, что в распоряжении текстолога нет ни рукописи, ни прижизненного издания — только неисправные списки... Однако этот аргумент тоже бьет мимо цели, поскольку речь не идет о сохранении и тем более о реконструкции авторской орфографии и пунктуации. Мы же не устраняем из текста содержательные и стилистические исправления, которые внес редактор, в том случае, если они были приняты и санкционированы автором. Почему же мы руководствуемся иными принципами, когда дело касается орфографии и пунктуации? Если автор не настаивает на своем правописании, если поручает вычитывать гранки доверенным лицам и не подвергает критике их работу, мы должны относиться к результатам их правки так же, как если бы она носила содержательный или стилистический характер. Вместо непоследовательного приближения к орфографии и пунктуации автора нужна осмысленная верность орфографии и пунктуации источника — того самого, из которого мы черпаем сведения обо всех остальных уровнях публикуемого текста. Я противник контаминации: негоже губы Никанора Ивановича приставлять к носу Ивана Кузьмича. Огрубляя, могу спросить: зачем без крайней нужды брать композицию произведения из одной редакции, слова и выражения — из другой, рифмы и орфографию — из третьей и т. д.?

При этом научное издание, даже не пытаясь восстановить авторское правописание, тем не менее может и должно предоставлять необходимый материал для его изучения (с этой целью абсолютную верность оригиналу надо распространить на все рукописные редакции и варианты). Противники такой точки зрения возражают: «(...) издания, по которому можно было бы изучать орфографию и пунктуацию Пушкина (как, впрочем, и любого другого писателя), не существует и существовать не может. Их можно изучать *только по рукописям*» (Вацуро 1999а: 255). Но если Вацуро в данном случае прав, значит, орфография и пунктуация писателей не будут изучены никогда. Получается, чтобы изучить одну-две орфограммы на материале всего творчества пи-

сателя, текстолог предлагает лингвисту, прежде чем браться за свою непосредственную работу, предварительно проделать работу текстолога в объеме чуть ли не полного собрания сочинений. Обычно на такую работу группе профессиональных текстологов требуется несколько лет (я уже не говорю о труднодоступности рукописей). Как вы прекрасно понимаете, это труд неподъемный — нормальному человеку он не под силу. Конечно, есть сложные и спорные случаи, когда обращения к рукописям лингвисту не избежать, но большую часть исходного материала он вынужден, подобно филологам других специальностей, брать из вторых рук — из академического собрания сочинений.

Однако, мне сдается, Вадим Эразмович <Вацуро. — *Ред.*> не слишком расстроился бы, осознав, что, если текстологи и дальше будут придерживаться принятых норм, орфография и пунктуация Пушкина останутся неизученными навсегда: по мнению Вацуро, они вообще не поддаются изучению. Вот как он мотивирует эдиционные принципы нового академического собрания: «Самый характер источников текста <...> отражающих различные грамматические нормы, в том числе явно не пушкинские <...> неустойчивость многих собственных пушкинских написаний даже в пределах одного произведения, иной раз отягощенная и прямыми орфографическими ошибками; наконец, отсутствие строгих орфографических норм даже в печатных изданиях 1810—1830-х гг. — все это делает маловероятной возможность сколько-нибудь убедительной реконструкции индивидуальной пушкинской орфографической и пунктуационной системы, если таковая и была» (Пушкин 1999: 536). Человек, вовсе не являющийся специалистом по истории орфографии, заявляет, что никакой системы в пушкинских написаниях не было, а если была, установить ее невозможно — и раз так, стоит ли сохранять орфографию и пунктуацию источника? Но даже если Пушкин и впрямь писал как Бог на душу положит (во что сам я не верю ни минуты), соблюдение орфографии и пунктуации его издателей и корректоров всё равно способно помочь уяснению смысла произведений (я надеюсь, из дальнейшего это станет ясно со всей очевидностью).

Противники аутентичной орфографии и пунктуации нередко прикрываются ссылкой на некие специфические цели, к достижению которых якобы стремятся академические издания классики. Вот как представляет дело Вацуро: «Академическое издание писателя ставит своей задачей возможно более тщательное сохранение индивидуальной <!> орфографии и пунктуации <этот тезис я уже комментировал>. Но <...> оно преследует совершенно определенные цели, отличные от тех, которыми руководствуется лингвист, изучающий историю правописания. Цели эти — возможно более адекватная передача семантико-стилистического своеобразия изучаемого текста» (Вацуро 1999а:

254). В переводе на более понятный язык это звучит так: *индивидуальное и значимое оставляем, всеобщее и незначимое убираем, а если какое-то написание успело приобрести другое значение, смело заменяем его на функционально эквивалентное*. Допустим, но как нам отличить индивидуальное от всеобщего или значимое от незначимого? — *Изучить*. — А как мы будем изучать, если издания неаутентичны? — *По рукописям*. — Но ведь автографы в подлиннике по большей части лингвистам недоступны, и обработать требуемый объем рукописных текстов они объективно не в состоянии. Не следует ли отсюда, что отделить значимое от незначимого — невозможно? Предположим, однако, произошло чудо, и некий титан, затратив нечеловеческие усилия, уяснил в деталях специфику орфографии и пунктуации Пушкина, сумел выделить в них значимые компоненты, а также подыскал эквиваленты в арсенале современных графических средств. Кто сможет поручиться, что он нигде не ошибся? Ведь человеку свойственно ошибаться, даже если это гениальный лингвист и текстолог, способный досконально исследовать орфографию и пунктуацию 100% пушкинских рукописей. Как проверить правильность выводов? А никак, поскольку оригиналы по-прежнему недоступны.

Наконец, еще один контраргумент: модернизация орфографии и пунктуации не мешает изучению языка. «Язык Пушкина, — утверждает Вацуро, — т. е. его лексику, грамматику, синтаксис, можно изучать по любому изданию, даже не обязательно по академическому» (Вацуро 1999а: 254). Изучать-то можно, но каковы будут плоды такого изучения? Разве знаки препинания не влияют на нашу интерпретацию синтаксической структуры? И разве орфография не связана с самыми разными уровнями языка: с фонетикой, лексикой, грамматикой? Разумеется, исследователь не должен слепо идти на поводу у правописания, как это иной раз случается. Примером (отнюдь не для подражания) могла бы служить история с пушкинским наречием *сыздетства*, раздельное написание которого (по характеристике Вацуро, спорное) роковым образом сказалось на его лексикографической судьбе. Первая словарная фиксация этого слова состоялась в 1940 г., в 4-м томе «Толкового словаря» под редакцией Д. Н. Ушакова. Иллюстраций употребления этого слова в литературе словарь Ушакова не дает, а 17-томный «Словарь современного русского литературного языка» приводит единственную цитату — из рассказа Вересаева «В степи» (1901), хотя, как я сказал, наречие *сыздетства* было знакомо уже Пушкину: ⟨...⟩ *И светлой Ипокреной // С издетства напоенный*. ⟨...⟩ («Батюшкову», 1815); *Не буду вечером под шумом бури // Внимать ее рассказам, затверженным // С издетства мной* ⟨...⟩ («...Вновь я посетил», 1835; черновая редакция). Но напрасно вы стали бы искать это наречие в «Словаре языка Пушкина». Его там нет даже в виде отсылочной статьи, а всё потому что Пушкин писал его в два слова: в словарь включена только статья

издества. Мне могут возразить, что отрицательное воздействие орфографии на историческую лексикологию в данном случае связано как раз с сохранением авторской орфографии. Я позволю себе не согласиться. Если бы верность оригиналу соблюдалась последовательно и академическое издание было бы наводнено написаниями вроде *на зло, на яву, и так, в полглаза, во след* и т. п., лексикографы оказались бы перед необходимостью определять границы слов невзирая на графические пробелы, и тогда наречие *сыздества* заняло бы свое законное место в «Словаре языка Пушкина».

В ситуациях вроде только что разобранный решение лингвистического вопроса не должно зависеть от написания. Но у Пушкина есть немало мест, в которых аутентичная орфография тесно связана с языком и семантикой, — сюда относятся все случаи подлинной орфографической неоднозначности. Об одном из них сегодня напомнил Н. В. Перцов (2001: 24). В старом академическом собрании 6-я строка стихотворения «К живописцу» (1815) имела такой вид: *Надежды робкия черты* (то есть «черты робкой надежды») (1: 174). В новом собрании та же строка читается по-другому: *Надежды робкие черты* (т. е. «робкие черты надежды») (Пушкин 1999: 162, ср. 671). Орфография Пушкина допускает обе интерпретации (ср. Вацуро 1999а: 260), и ту, которой отдано предпочтение в издании под редакцией Вацуро, нельзя считать более вероятной; она, в частности, разрушает полный синтаксический параллелизм: в четырех строках поэт просит живописца изобразить 1) «красу небесной невинности», 2) «черты робкой надежды», 3) «улыбку прелестной Душеньки» и 4) «взоры самой красоты». Сразу два сходных случая отмечены в «Кавказском пленнике»: *Дѣлили души младыя впечатленья* (в издании 1937 г.: *младые впечатленья*, — а почему не «впечатления молодой души»?); *Преданья темныя молвы* (в издании 1937 г.: *темные преданья* — а почему не «преданья темной молвы», подобно «преданьям старины глубокой»?). В контекстах такого рода двусмысленность неразрешима: она объективно заключается в тексте и потому должна быть сохранена.

Добиться этого невозможно без помощи старой орфографии. Николай Викторович (Перцов. — *Ред.*) предлагает сохранять окончания *-ья/-ия*, когда мы сталкиваемся с грамматической неоднозначностью. Но это не спасет Пушкина от искажения. Судите сами. Всюду, где *-ья/-ия* имеют значение множественного числа, они будут переправлены на *-ье/-ие*; всюду, где эти окончания имеют значение единственного числа, они останутся в неприкосновенности (как в случае с «жалом мудрыя змеи»). На этом фоне двузачные *-ья/-ия* станут однозначно восприниматься как показатели родительного падежа единственного числа. К тому же всякая частичная модернизация орфографии (а полностью модернизировать корпус поэтических текстов нельзя: разрушится стих) автоматически повлечет за собой возникновение стилисти-

ческих диспропорций. Так, у прилагательных женского и среднего рода в именительном падеже сохраненные флексии *-ья/-ия* могут неоправданно восприниматься как архаизмы, а заменившие их *-ье/-ие* — как инновации.

Примерно то же самое происходит с местоимениями женского рода во множественном числе. В рифмах принято печатать только *оне* (<...> *И завидуют оне // Государевой жене*), а внутри строки — только *они* (<...> *Они не стоят ни страстей, // Ни песен, или вдохновенных* <...>). В результате пушкинская речь лишается регулярной грамматической формы, а многочисленные *оне* на концах строк производят на неподготовленных читателей впечатление насилия над языком в угоду рифме. (Кстати, заодно пропадают и случайные внутренние созвучия: *Двѣ ножки!... Грустный, охладѣлой, // Я все ихъ помню, и во снѣ // Онѣ тревожатъ сердце мнѣ*; в академических изданиях — *они*.) Контекст в широком смысле не позволяет устранять никаких устаревших написаний, даже стилистически нейтральных, наподобие концевых «еров»: сами «еры» нейтральны, но их отсутствие значимо, ибо и в XVIII, и в XIX веке были писатели, систематически опускавшие твердый знак на конце слова. В довершение ко всему новая орфография мешает исправить уже замеченные огрехи. На одно такое место в своих «Записях и выписках» указал недавно М. Л. Гаспаров (2000: 23). В юбилейном издании XIX строфа 1-й главы «Онегина» читается:

Мои богини! что вы? где вы?
Внемлите мой печальный глас:
Всѣ те же ль вы? другие ль девы,
Сменив, не заменили вас?

Между тем в изданиях 1833 и 1837 гг. первое слово в третьей строке — не наречие, а местоимение, написанное через «ять»: *Всѣ тѣ же ль вы?* Смысл другой, но передать его новая орфография не в состоянии: с помощью двух точек можно заставить читать «е» как «ѣ», но нет такого знака, который заставлял бы читать как «ѣ» букву «е» без точек.

Это не единственный случай, когда на протяжении десятилетий миллионам читателей преподносится текст с измененным содержанием. Одна из самых известных текстологических проблем, связанных с орфографией и пунктуацией, касается грамматики и семантики знаменитой онегинской строки: *Сатиры смелый властелин* (глава 1-я, строфа XVIII). Именно так эта строка печатается с 1935 г., начиная с однотомника под редакцией Б. В. Томашевского (см. Пушкин 1935а: 105). В правильности принятого решения усомнился П. Н. Берков: «<...> эпитет „смелый“ ничего не добавляет к нашему пониманию <...> Возможно ли такое сочетание: „Робкий, трусливый, боязливый, несмелый властелин сатиры?“ Нет! Но „сатира смелая“ противопоставляется

„сатире несмелой, робкой, боязливой, трусливой“» (1962: 63). Доводы Беркова кажутся слабыми: язык поэзии легко мирится с противоречивостью определяемого и определения (оксюморон) и допускает перенос признака с главного слова на зависимое и наоборот (эналлага). В рамках поэтической логики словосочетания *смелый властелин сатиры* и *властелин смелой сатиры* могут значить одно и то же.

Сегодня вопросу о том, как надо понимать эту строчку Пушкина, посвящена уже целая литература, но никто из исследователей не дает на него категорического ответа. Возникшее «текстологическое недоразумение» А. Л. Гришунин назвал даже «практически неразрешимым» (1998: 342). Я, однако, осмеливаюсь утверждать, что это «недоразумение» уже давно было бы разрешено, если бы мы читали «Онегина» не в адаптированном виде, а в подлиннике: здесь в написании безударных флексий у прилагательных мужского рода в именительном и винительном падежах прослеживается отчетливая закономерность. Гипотетически она реконструируется уже на основании XVIII строфы: *Волебный край! Тамъ въ стары годы; И переимчивый Княжнинъ; Корнеля геній величавой; Своихъ комедій шумный рой*. Нас уверяют, что Пушкину было безразлично, писать *-ый* или *-ой*, однако внутри строки мы везде видим *-ый* (*волебный, переимчивый, шумный*), и только в рифме — ради ее графической точности — появляется вариант *-ой* (с прилагательным *величавой* рифмует существительное *славой*). Особенно характерны в этом отношении строки с двумя однородными прилагательными мужского рода, из которых одно рифмует со словами женского рода на *-ой*: ⟨...⟩ *Двѣ ножки!... Грустный, охладѣлой, // Я все ихъ помню* ⟨...⟩ (1, XXX: 12 сл.; рифма: *въ Россіи цѣлой*); *Тутъ остовъ чопорный и гордой* (5, XVI: 12; рифма: *мордой*); *Отшельникъ праздный и унылой* (7, V: 9; рифма: *мечтательницы милой*); ⟨...⟩ *Высокопарный* ⟨...⟩ *но голодной // Для виду преискурантъ виситъ* ⟨...⟩ (7, XXXIV: 6 сл.; рифма: *въ избѣ холодной*); и т. п.

От того, насколько последовательно эта орфографическая система реализована в прижизненных изданиях, зависит, в какой мере форму *смѣлой* мы имеем право интерпретировать как определение к слову *властелинъ*. За вычетом слов с основой на заднеязычный согласный, у которых особый статус, в «Онегине» 1837 г. я нашел 427 нерифмованных прилагательных, причастий и местоимений мужского рода с основой на твердый согласный и безударной флексией в именительном и винительном падежах единственного числа. Подавляющее большинство этих форм, а именно 423, имеют окончание *-ый*, и лишь 4 — окончание *-ой* (любопытно, что в поглавном издании романа этих форм было впятеро больше, но они ощущались как аномальные и последовательно изгонялись из текста). Это укрепляет в мысли, что форма *смѣлой* в XVIII строфе 1-й главы «Евгения Онегина» должна квалифицироваться как

родительный падеж женского рода: вероятность того, что во всех прижизненных изданиях Фонвизин назван «смелым властелином сатиры», не превышает 0,009 (4 : 427).

Другое место, смысл которого был искажен при модернизации адъективных окончаний мужского рода, находится в XI строфе 7-й главы. К какому существительному относится причастие в 5-й строке этой строфы? По мнению редакторов академического издания, это эпитет к слову *поэт*: (...) *Или над Летой усыпленный, // Поэт, бесчувствием блаженный, // Уж не смущается ничем* (...). О соображениях текстологов, «исправивших» чтение прижизненных изданий (*усыпленной*), нам остается лишь догадываться: видимо, Лету усыпить нельзя, а поэта — можно. Не приписывая никому этого силлогизма, я настаиваю на его уязвимости. Поэт не был усыплен «над Летой», и следовательно, в данном контексте причастие выступает в переносном смысле: согласно «Словарю языка Пушкина», *усыпленный* тут значит «пребывающий в состоянии тишины, покоя», и я бы добавил, сна. Но тихим, спокойным, сонным может быть не только поэт, но и Лета, к которой, без сомнения, относился эпитет в исходном варианте строки: *Или за Летою туманной*. В «Руслане и Людмиле» «усыпленной» оказывается земля (*Уж побледнел закат румяный // Над усыпленную землей* (...)), в стихотворении «Прозерпина» (1824) — берега Леты (*Элизей и томной Леты // Усыпленные берега*).

О том, что Пушкин на самом деле назвал реку забвения «усыпленной», свидетельствует анализ 108 рифм, в образовании которых участвуют прилагательные и причастия с безударными флексиями *-ой/-ый*. За одним исключением, безударное окончание *-ой* в именительном и винительном падежах единственного числа появляется только там, где второй компонент рифмы составляют формы женского рода на *-ой* или наречия на *-о*. А так как прилагательное *блаженной* (*поэть*), несомненно, мужского рода, значит, с ним зарифмовано причастие женского рода: *надъ усыпленной Летой*. Возможно, кому-то покажется, что это чтение, равно как и предыдущее (*смѣлой* вместо *смелый*), не доказано со стопроцентной точностью. Я готов согласиться, однако выбор между тем или иным написанием нам приходится совершать только тогда, когда мы модернизируем классический текст. Если же из уважения к авторской воле мы оставим орфографию в неприкосновенности (*Сатиры смѣлой властелинъ; Или надъ Летой усыпленной*), оба стиха можно будет понять и так, как предлагаю я, и так, как их понимало подавляющее большинство советских читателей.

Опыт показывает, что модернизация текста отражается не только на его грамматике и семантике — она видоизменяет поэтику. Так, современное стиховедение различает рифмы неточные и приблизительные: первые построены на несовпадении согласных, вторые — на несовпадении заударных гласных

(фонетическом или только графическом). На протяжении XIX в. доля приблизительных рифм неуклонно увеличивалась: их максимум возрос с 2,5% в 1810-е годы до 28% в 1850-е (роль гласных в послепушкинском стихе стала меньше, чем роль согласных). Отсюда ясно, что удельный вес рифм с разными заударными гласными был поэтам небезразличен, и не следует закрывать глаза на то, что из-за модернизации орфографии только в 1-й главе академического «Онегина» (по сравнению с изданием 1837 г.) количество приблизительных рифм подскочило в 6 раз. Винокур (1941в: 478) оправдывался тем, что редуцированные безударные окончания произносятся одинаково, а «стремление к глазной рифме» Пушкину «всегда было чуждо»: он, мол, обращал внимание не на буквы, а на звуки. Но коли так, почему же поэт рифмовал *няни : въ бани* (5, X: 1, 3), *слова : младова* (7, LV: 5, 6), *столицы : лица* (8, XXIV: 1, 3), хотя в середине строки, как правило, придерживался орфографической нормы: *Мелькают лица передъ нимъ* (8, VII: 8)? Чем, кроме давления рифмы на графику, можно объяснить, например, такие орфографические дублеты: *впервяя : прелести степныя* (8, VI: 1, 3), но *впервые : покои запертые* (8, XXXIX: 5, 6); *въ прежни лѣты : лорнеты* (7, L: 9, 12), но *въ наши лѣта : поэта* (2, XX: 1, 3)?

В уже упомянутой книге Гаспарова — я имею в виду «Записи и выписки» — по поводу текстологических принципов, исповедуемых мной и моим коллегой, сказано: «двоперстная щепетильность» (Гаспаров 2000: 365). В этом ироническом намеке на наше «старообрядчество» я не вижу ничего обидного и, если это упрек, с удовольствием его принимаю. Мы знаем, что никоновские справщики исправляли с неправильного на неправильное — я уверен, что лучше сохранять старые ошибки, нежели плодить новые. Но чтобы вы не видели во мне слепого фанатика, должен предупредить, что не только допускаю конъектуры — я считаю их просто необходимыми, однако лишь тогда, когда мы имеем дело с явной или весьма вероятной порчей авторского текста. Например, через все прижизненные издания «Онегина» проходит такое чтение: *⟨...⟩ Провель въ бездѣйстви, въ тиши // Мои счастливейшіе дни* (1, LVI: 13–14). Вряд ли надо доказывать, что вместо *въ тиши* следует печатать *въ тѣни*. Точно так же во 2-й строке следующей цитаты «ять» должен быть исправлен на «ы», хотя эта ошибка тоже освящена авторитетом изданий, прошедших через руки Пушкина: *Татьяна вѣрила преданьямъ // Простонародной старинѣ ⟨...⟩* (5, v: 1–2). Встречаются и более сложные случаи, как то: *воображаясь героиней* (в рукописи *героиной*; рифма: *Дельфиной*; тем не менее поэт мог допустить и неточную рифму, как во 2-й главе: *всѣ : Руссо*). Однако везде, где нет уверенности в том, что перед нами — ошибка, предпочтительнее следовать орфографии и пунктуации источника.

«Евгений Онегин»: проблема аутентичного текста*

Хлестаков. Ах да, это правда, это точно Загоскина; а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой.

Анна Андреевна. Ну, это, верно, я ваш читала. Как хорошо написано!

Н. В. Гоголь, «Ревизор»

Шутка Гоголя эксплуатирует представления обывателя: существование разных произведений с одинаковым названием абсурдно. Обыватель, однако, и помыслить не мог, что эта шутка, вполне возможно, метит в Пушкина, чье имя упомянуто на соседней странице «Ревизора»: не «Юрий Милославский», а второй роман Загоскина, «Рославлев», побудил Пушкина летом 1831 г. начать собственный роман — с тем же названием, с теми же героями, но с иной трактовкой характеров и событий. О том, что Пушкин пишет «другого Рославлева», будущему автору «Ревизора» могло быть известно: если верить самому Гоголю, он в это время «почти каждый вечер» проводил с Пушкиным и Жуковским (Гоголь 1940, X: 214; ср. Илюшин 1993: 24—25).

Раз уж нет ничего противоестественного в существовании одноименных произведений, тем более могут уживаться под одним именем разные редакции одного произведения. Пушкинский «роман в стихах» самим автором был издан трижды (а 1-я и 2-я глава — четырежды), и каждый раз появлялись новые и новые разночтения. Поэтому вопрос о том, какого «Онегина» мы читаем, — отнюдь не праздный, тем более что текст, перепечатываемый под таким названием многомиллионными тиражами, не соответствует ни одной из прижизненных публикаций романа. Знаменательно, что первое же издание, вышедшее после смерти поэта (цензурное разрешение получено 3 апреля 1837 г.), перекраивает текст «Онегина» самым решительным образом: здесь перетасованы варианты всех более ранних изданий; перед посвящением вы-

* Впервые (под заглавием «Какого „Онегина“ мы читаем?»): Новый мир. 2002. № 6. С. 147—165. Дополненный вариант: Известия РАН. Серия литературы и языка. 2002. Т. 61, № 3. С. 3—17.

ставлено имя адресата (в оригинале оно отсутствует); «Отрывки из Путешествия Онегина» и примечания поменяны местами; одно авторское примечание изъято, зато к оставшимся добавлен целый ряд чужих, которые имеют общую нумерацию с примечаниями самого Пушкина и никак среди них не выделены (см. Пушкин 1838, I: V—VII, 1—254; ср. Болгова 1996: 27—29).

Удивительно, что эту традицию вольного обращения с подлинником продолжают так называемые научные, академические издания. Косвенно данный факт признал Б. В. Томашевский, который был редактором онегинского тома в большом академическом собрании сочинений Пушкина. Здесь сказано, что «Евгений Онегин» «печатается по изданию 1833 г. с расположением текста по изданию 1837 г.; цензурные и типографские искажения издания 1833 г. исправлены по автографам и предшествующим изданиям (отдельных глав и отрывков)» (6: 660). Насколько это текстологическое решение состоятельно и в какой мере Томашевскому удалось его реализовать, я постараюсь показать в своей статье.

* * *

Начну с так называемых «цензурных искажений», устранение которых многим представляется прямой обязанностью текстолога. Однако не всё так просто. Цензура, как бы к ней ни относиться [а зрелый Пушкин видел в ней не только зло (11: 167—168, 235—238, 263—265)], — это социальный фактор духовной культуры, который стоит в одном ряду с литературной критикой, общественным мнением, читательским спросом и т. д. Обычно эти обстоятельства дают на автора на протяжении всей его работы над произведением, начиная с замысла («самоцензура») и кончая публикацией. Совершенно устранить результаты внешнего давления невозможно, да и не нужно: мало ли чем вообще ограничена свобода творчества (например, общепринятым языком)! Не кто иной как Томашевский напоминал, что есть «много примеров, когда и при изменившихся цензурных условиях писатель пренебрегает восстановлением цензурой искаженных мест» (1928: 116 примеч. 1). Вот почему мы вправе восстанавливать лишь те изъятия и замены, о которых доподлинно знаем, что они не были приняты автором. Но в «Евгении Онегине» таковых, судя по всему, нет.

Устранение цензурного вмешательства, не санкционированное автором, превращает текстолога в сотрудника оруэлловского Министерства правды, ибо не отражает ничего, кроме изменения политической конъюнктуры: явление одной культурной эпохи подправляется с точки зрения другой, из-за чего текст теряет свою историческую достоверность. Нетрудно показать, что, «борясь» с царской цензурой, Томашевский и другие участники юбилейного со-

брания сочинений выполняли социальный заказ: их «борьба» была приспособлением пушкинского текста к идеологическим нуждам современности.

Об этом свидетельствует уже та непоследовательность, с какой советские текстологи стирали разного рода следы цензуры и автоцензуры. Так, в одном из беловиков 2-й главы «Евгения Онегина» к стиху *Царей портреты на стѣнахъ* Пушкин сделал сноску: «Дл(я) Цenz(уры?). *Портреты Дѣдовъ на стѣнахъ*» (ПД № 932, л. 1). Только подцензурный вариант, предусмотрительно заготовленный автором, печатался при его жизни, и поэт ни разу не попытался вернуться к исходному тексту — это сделали за него редакторы посмертных изданий, в том числе юбилейного академического (6: 31)¹.

Совсем по-другому обошлись текстологи со строкой пушкинского подражания Данту: <...> *И съ горя пернулъ онъ — Я взоры потупилъ* («И дале мы пошли — и страх обнял меня...», 1832) (ПД № 182, л. 1). В беловом автографе процитированный текст Пушкин оставил незачеркнутым; при жизни поэта стихотворение не публиковалось. М. А. Цявловский решил, что обцененный вариант строки «представляет собою окончательную редакцию, а редакция: „Тут звучно лопнул он — я взоры потупил“<, > приписанная на полях, является вынужденной цензурными соображениями» (Цявловский 2002: 229). И несмотря на это Цявловский, под редакцией которого был выпущен 3-й том академического собрания сочинений, включил в основной текст стихотворения как раз тот вариант строки, который сам счел уступкой цензуре, тогда как неприличному слову нашлось место всего-навсего в разночтениях (3: 281, 881).

Еще меньше повезло стихотворению «Телега жизни» (1823): о его полном подлинном тексте читателю приходится догадываться. Посылая свои стихи П. А. Вяземскому, автор писал: «Можно напечатать, пропустив русской титул» (13: 126). Пушкин имел в виду матерную брань во второй строфе, и поскольку для советской цензуры она была так же неприемлема, как для царской, редакторы академического собрания сочинений сделали в «Телеге жизни» купюру:

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел!..... (2: 306)

¹ Впервые чтение *Царей портреты на стѣнахъ* ввел в роман П. А. Ефремов (Пушкин 1880: 29), но некоторые издания [под редакцией С. А. Венгерова (Пушкин 1909: 248), М. Л. Гофмана (Пушкин 1919: 78; 1937б: 37), Б. В. Томашевского и К. И. Халабаева (Пушкин 1924: 200), а также ряд других] пытались вернуться к первопечатному тексту.

Стóбит отметить, что в своем пуризме текстологи переусердствовали: пунктуационно строфа оформлена так, будто она не имеет окончания, притом что в других местах то же самое выражение обозначено прочерками в угловых скобках: <----->².

Очевидно, что корифеи отечественной текстологии всячески выпячивали одни пушкинские «вольности» и старались поглубже запрятать другие — в результате смещались пропорции и искажалась историческая перспектива. Хотя разные значения слова *вольность*: ‘политическая свобода, независимость’ и ‘излишняя непринужденность, нескромность’ — в «Словаре языка Пушкина» разграничены (СП, I: 345—346), но в сознании поэта и его современников они были нерасторжимы (подробнее см. Пушкин 2002: 9). Внутреннее единство различных проявлений «вольности» коренилось в идеологии французского либертинажа (*libertinage*), наложившего свой отпечаток на образ мысли и манеру поведения фрондирующего русского дворянства конца 1810 — начала 1820-х годов (см. Жирмунский 1937б: 69; Лотман 1975б: 27, 31—33, 55—61).

Стремление во что бы то ни стало убедить читателей в том, что Пушкин «вольность хочет проповедать», вело к текстологическим курьезам. В XVII строфе 1-й главы автор описывает обычаи театральных завсегдатаев: <...> *Где каждый, вольностью дыша, // Готов охлопать entree chat* <...> (6: 12). В беловой рукописи текст исправлен: *Гдѣ каждый, [вольностью] критикой дыша* (ПД № 930, л. 10). Хотя изменение, по-видимому, внесено чужой рукой, нельзя исключить, что его инициировал сосланный в деревню Пушкин. Во всяком случае, оно было авторизовано и появилось примерно на полгода раньше, чем текст поступил в цензуру: в копии Льва Сергеевича Пушкина, которая частично сделана самим поэтом и содержит его многочисленные поправки (ПД № 153, л. 10 об.), находим только *критику* и никакой *вольности* (так же, как в прижизненных изданиях). У нас нет оснований думать, что этот вариант был Пушкину навязан. Кроме того, сомнительно, чтобы исходное чтение могло вызвать нарекания цензора: во-первых, в XXIV строфе той же главы слово *вольность* в значении «политическая свобода» было пропущено в печать [*Защитникъ вольности и правъ // Въ семь случаѣ совсѣмъ не правъ* (Пушкин 1825б, гл. I: 20; Нечаева 1957: 62—63)]; во-вторых, в контексте XVII строфы *вольность* — это скорее «личная независимость» либо «несдержанность, нескромность поведения». В ней не больше вольнодумства, чем гражданственности у «почетного гражданина кулис» (1, XVII: 8):

² В академическом издании «Онегина» тоже есть слово, опущенное по цензурным соображениям. В черновике 2-й главы романа характеристика матери Татьяны была поначалу более грубой: *Секала <---->, брила лбы* (6: 295).

⟨...⟩ Где каждый, вольностью дыша,
Готов охлопать *entrechat*,
Обшикать Федру, Клеопатру,
Моину вызвать (для того,
Чтоб только слышали его).

(6: 12)

Тем не менее, заключив, что онегинские театралы «дышали» именно политической свободой (СП, I: 345—346), пушкинисты вернули в печатный текст отвергнутое чтение рукописи³.

Утрируя социально-политический критицизм Пушкина, его редакторы не останавливались перед прямым нарушением авторской воли. В беловой рукописи 2-й главы сказано, что мать Татьяны *Открыла тайну какъ супругомъ // Самодержавно управлять* (ПД № 931, л. 22; № 932, л. 4). Вероятно, по настоянию цензора этот текст был заменен, причем весьма неудачно: ⟨...⟩ *Открыла тайну, какъ супругомъ, // Какъ Простакова, управлять* (Пушкин 1826, гл. II: 34—35)⁴. Новый вариант не удовлетворил Пушкина, и он внес его в список опечаток (Пушкин 1828а, гл. VI: 47), предложив взамен чтение, промелькнувшее еще на стадии черновика: *Единовластно управлять* (ПД № 834, л. 38). Это чтение, закрепленное в прижизненных изданиях 1833 и 1837 гг., недвусмысленно отражает последнюю волю автора, но текстологи всё же предпочли ей синонимичный вариант белового автографа, поскольку усмотрели в нем ббльшую политическую резкость⁵.

Произвольное совмещение рукописных и печатных вариантов — это не единственная форма идеологического вторжения редакторов в текст «Евгения Онегина». К XLIII строфе 4-й главы Томашевский сделал сноску, которая даже не означена как примечание редактора: «*В беловой рукописи вариант:*

В глуши что делать в это время?
Гулять? — но голы все места,
Как лысое Сатурна темя
Иль крепостная нищета» (6: 91).

Мы не можем с уверенностью сказать, почему Пушкин переработал это четверостишие: может быть, образ плешивого Сатурна, особенно по соседству с крепостной нищетой, показался автору чересчур бурлескным, а слишком яв-

³ Первыми на это пошли Томашевский и Халабаев (см. Пушкин 1924: 194).

⁴ В цитатах здесь и далее все выделения полужирным шрифтом сделаны мною. — *М. Ш.*

⁵ И на сей раз приоритет тоже принадлежит Томашевскому и Халабаеву (см. Пушкин 1924: 204).

ные приметы бурлеска Пушкин последовательно устранял⁶. Но мы твердо знаем, почему переделанные стихи Томашевский поместил на той же странице, что и основной текст: он не мог допустить, чтобы остались непрочитанными строки, содержащие социальную критику. Отважившись на этот шаг, редактор превысил свои полномочия: во-первых, постраничные сноски под звездочкой входят в текст романа и являются прерогативой автора (одна такая сноска есть в «Отрывках из Путешествия Онегина»), а во-вторых, только автор вправе решать, какие из отброшенных вариантов включать в основной текст (в 40-м примечании к «Онегину» Пушкин приводит 24 стиха, которыми 6-я глава оканчивалась в первом издании романа).

Печатаемая беловая автографов на одной странице с окончательным текстом, Томашевский демонстрировал откровенную тенденциозность: этой чести, помимо «крепостной нищеты», удостоились только стихи, в которых можно расслышать глухие намеки на ссылку Пушкина (6: 166—167); все прочие беловые варианты оставлены на своих местах. Однако даже с политически значимыми контекстами Томашевский обошелся непоследовательно. В первопечатном тексте 2-й главы изъяты следующие шесть строк: Ленский верил,

Что есть избранные судьбами
Людей священные друзья,
Что их бессмертная семья
Неотразимыми лучами,
Когда-нибудь, нас озарит
И мир блаженством одарит.

(6: 34)

Набоков допускал, что цензор мог заподозрить в этих стихах «политический подтекст — отсюда их изъятие» (Nabokov 1975, 2: 234). Но речь здесь, как разъяснил Ю. Н. Тынянов, — не о политиках, а о поэтах: «Этот сугубо неясный период становится понятным, если сопоставить с ним» стихотворение Кюхельбекера «Поэты» (1820) (Тынянов 1934: 360), а потому убрать конец строфы Пушкин мог и сам, чтобы затушевать слишком явную параллель между Ленским и Кюхельбекером (Тынянов 1934: 361). Так или иначе, но на своем экземпляре поглавного издания «Онегина» Пушкин приписал только первую из шести опущенных строк: *Что есть избранные судьбами*, — а взамен остальных пяти поставил прочерки (ПД № 936, л. 75; ср. Пушкин 1825а:

⁶ Например, в 1833 г. из 5-й главы были изъяты строфы XXXVII—XXXVIII, содержавшие развернутое комическое сопоставление «Евгения Онегина» с «Илиадой» (ср. Шапир 1999б; 2000а: 241—251).

280). Эта поправка была учтена в двух последних прижизненных изданиях 1833 и 1837 гг., с той лишь оговоркой, что прочеркам соответствуют точки, а множественное число, вызванное рифмой (*судьбами*), уступило место более естественному в этом контексте единственному числу: *Что есть избранная судьбою* (Пушкин 1833а: 44; 1837: 46—47). Принятый вариант не допускал восполнения лакуны: женский либо средний род причастия *избранная* не согласуется с существительным *друзья*, а форма *судьбою* не рифмуется с *лучами*. Тем не менее вариант белой рукописи (ПД № 932, л. 1 об.), на котором Пушкин, сколько можно понять, не настаивал, был возвращен в текст «Евгения Онегина»⁷.

О том, что Ленский надеялся на «бессмертную семью друзей» человечества, Пушкин сообщал читателю при первом знакомстве с героем, а при прощании с ним, в XXXVIII строфе 6-й главы, намекал, что убитый сам мог войти в эту семью:

Исполня жизнь свою отравой,
Не сделав многого добра,
Увы, он мог бессмертной славой
Газет наполнить нумера.
Уча людей, мороча братий
При громе плесков иль проклятий,
Он совершить мог громкий путь,
Дабы последний раздохнуть
В виду торжественных трофеев,
Как наш Кутузов иль Нельсон,
Иль в ссылке, как Наполеон,
Иль быть повешен, как Рылеев.

(6: 612)

Беловой автограф 6-й главы не сохранился: эти строки Я. К. Грот опубликовал по копии В. Ф. Одоевского (см. Грот 1887: 212—213). Несомненно, однако, что его копия восходит не к черновой, а к белой редакции (именно так ее и квалифицировал Томашевский). Почему же тогда одна неподцензурная характеристика Ленского перенесена из беловика в основной текст, а

⁷ Впервые — в издании Я. А. Исакова 1859 г. (Пушкин 1859: 40). Однако вслед за М. Л. Гофманом (Пушкин 1919: 81) на протяжении 1920—1930-х годов (вплоть до выхода в свет 6-го тома большого академического Пушкина) все текстологи, не исключая Томашевского, печатали VIII строфу 2-й главы без пяти завершающих строк, и даже после 1937 г. в изданиях под редакцией С. М. Бонди окончание VIII строфы в основном тексте романа отсутствовало (см., например, Пушкин 1946: 61; 1957: 79; и др.).

другая — оставлена среди рукописных вариантов? Чем это можно объяснить, кроме редакторского произвола (ср. Нечаева 1957: 63)?⁸

* * *

Текстология требует особой скромности и такта; идеологическая ангажированность для нее губительна. Войдя во вкус, уже трудно остановиться: редактор, убравший барьер между собою и автором, легко распространяет самоуправство на идеологически нейтральные участки текста.

В предисловии к онегинскому тому академического собрания сочинений сказано, что «роман напечатан в той редакции, какая установлена (...) Пушкиным в изданиях 1833 и 1837 гг., с восстановлением пропусков, сделанных цензурой» (6: V). Это не соответствует действительности: частично восстановлены и те пропуски, которые сделал сам автор. Я имею в виду собственные имена живых пушкинских соотечественников: в том, что некоторые их фамилии в прижизненных публикациях «Онегина» означены звездочками либо начальной буквой, нет никакой социально-политической подоплеки [с цензурным уставом пропуск личных имен связан разве лишь в том смысле, что в России, как с удовлетворением замечал Пушкин, «личность ограждена цензурою» (11: 168)]. Восполнив эти лакуны, редакторы деформировали и прагматику, и семантику, и синтактику литературного произведения.

В большинстве случаев имена здравствующих современников Пушкин дает прямым текстом: в стихах и примечаниях к роману упоминаются поэты, художники, актеры, рестораторы. При перифрастических упоминаниях автор разъясняет, что *пѣвецъ Пировъ и грусти томной* — это Е. А. Баратынский (Пушкин 1837: 92, 287 примеч. 22), а поэт, который *роскошнымъ слогомъ // Живописаль намъ первый снѣгъ*, — это князь Вяземский (Пушкин 1837: 141, 288 примеч. 27). Однако исторические лица именуется полностью, если речь идет о публичной стороне их деятельности; как только тот или иной современник выступает на страницах романа в качестве частного лица, поэт прибегает к звездочкам и сокращениям: Онегин *Къ Talon помчался: онъ увѣренъ, // Что тамъ ужъ ждетъ его ***; Второй ***; мой Евгенийъ, // Боясь ревнивыхъ осуждений, // Въ своей одеждѣ былъ педантъ // И то, что мы называли франтъ*; свои стихи Ленский читает *вслухъ, въ лирическомъ жару, // Какъ Д. пьяный на пиру; У скучной тетки Таню встрѣтя, // Къ ней какъ-то В.... подѣлъ // И душу ей занялъ успѣлъ* (Пушкин 1837: 10, 17, 184, 236).

⁸ Примечательно, что в «Онегина» под редакцией Венгерова на равных правах включены оба этих фрагмента (2, VIII: 9–14 и 6, XXXVIII: 1–12) — и оба изолированы от остального текста с помощью редакторских скобок (см. Пушкин 1909: 249, 293).

Вставляя в текст имена Каверина (1, XVI: 6) и Чаадаева (1, XXV: 5), раскрывая инициалы Дельвига (6, XX: 14) и Вяземского (7, XLIX: 10), редакторы покусились на заложенное Пушкиным расслоение читательской аудитории: с одной стороны, узкий круг посвященных, с другой, — те, «которые чувствовали (...) намек, но расшифровать его не могли» (Лотман 1977: 60). Но главное, пожалуй, в другом: в своей заботе о «полноте» художественного впечатления текстологи заставили Пушкина совершать в глазах потомков поступки, которых он не делал и которые для него были этически неприемлемы. «Любезный Иван Ермолаевич, — писал Пушкин И. Е. Великопольскому в марте 1828 г. — Булгарин показал мне очень милые ваши стансы ко мне в ответ на мою шутку. Он сказал мне, что цензура не пропускает их, как личность, без моего согласия. К сожалению я не мог согласиться.

Глава Онегина вторая
Съезжала скромно на тузе,

и ваше примечание — конечно личность и неприличность» (14: 8—9). Эта цитата дает почувствовать, как относился к «личностям» в литературе тот, кто главным достоинством полемиста считал умение не оскорбить «личность его противников» (11: 97). Мог ли Пушкин, воспрепятствовавший появлению в печати стихов о своем карточном проигрыше, выставлять на всеобщее обозрение франтовство Чаадаева или пьянство Дельвига? Редакторам поэта, навязывающим ему собственную этику, не надо забывать слова самого Пушкина: «Чувство приличия зависит от воспитания и других обстоятельств. Люди светские имеют свой образ мыслей, свои предрассудки, непонятные для другой касты. Каким образом растолкуете вы мирному алеуту поединок двух французских офицеров?» (11: 97)⁹.

⁹ П. В. Анненкову, младшему современнику Пушкина, редактировавшему первое научное собрание его сочинений, не могло даже прийти в голову вставлять пропущенные имена в текст романа: «(...) будущимъ издателямъ предстоитъ необходимость увеличить примѣчанія къ Онѣгину. Въ немъ есть нѣсколько намѣковъ, теперь уже потерянныхъ для большинства публики и потому требующихъ объясненія. Напримѣръ въ первой главѣ (стр(офа) XVI) есть стихъ:

Что тамъ ужъ ждеть его ***⟨,⟩

а въ строфѣ XXV той же главы ⟨—⟩ другой:

Второй ***, мой Евгеній.

Подобныя же ссылки на современные лица встрѣчаются еще: одна въ 6-й главѣ (строфа XX), и двѣ въ 8-й главѣ (строфа XIV и XXVI)» (Пушкин 1855: 231—232). Впервые лакуну в XVI строфе 1-й главы заполнил Г. Н. Геннади (Пушкин 1869: 10), а

Прагматика переплетается с семантикой:

Она казалась вѣрный снимокъ
Du comme il faut(.) ***, прости:
Не знаю какъ перевести.

(Пушкин 1832, гл. VIII: 13—14)

Как и в пушкинском «Собрании насекомых» (1829), звездочки обладают многозначностью: на их место можно подставлять разные имена (Томашевский 1957: 503). По всей вероятности, Пушкин метил в Шишкова: в беловике — *Ш*... прости* (ПД № 937, л. 5 об.); но адресат этой «полемиической выходки» (Кюхельбекер 1979: 101) современникам был неочевиден¹⁰. По прочтении 8-й главы Кюхельбекер записал в дневнике: «(...) нападки на *** не очень кстати (я бы этого не должен говорить, ибо очень узнаю себя самого под этим гиевроглифом, но скажу стихом Пушкина ж: „Мне истина всего дороже“)» (Кюхельбекер 1979: 101). Тынянов (1934: 372), не зная автографа, полагал правильной «расшифровку Кюхельбекера:

...Вильгельм, прости,
Не знаю, как перевести».

Скорее всего оба заблуждались, но оправданием их ошибке может послужить фамильярное *прости*, уместное по отношению к лицейскому товарищу и не совсем уместное в полемике с престарелым адмиралом, которого Пушкин называл не иначе как «ваше высокопревосходительство» (13: 162, 405) и который был на 45 лет старше автора романа. Конечно, поэтическое *ты* не равно бытовому: со времен Ломоносова одописец обращался на ты даже к высочайшей особе. Но ведь «Евгений Онегин» — не ода: современникам казалось

лакуну в XXV строфе — Ефремов, причем с ошибкой: *Второй Каверинъ, мой Евгений* (Пушкин 1875: 22) [эта конъектура была исправлена только в 1924 г. (Пушкин 1924: 195)]. Тот же Ефремов раскрыл инициалы в именах Дельвига (Пушкин 1880: 117) и Вяземского (Пушкин 1875: 226). В 1900—1930-х годах, в изданиях под редакцией Венгерова (Пушкин 1909), Гофмана (Пушкин 1919; 19376), Томашевского и Халабаева (Пушкин 1924), Цявловского (Пушкин 1933), Г. О. Винокура (Пушкин 19356) и во многих других, восстановленные фамилии исторических лиц печатались в квадратных или угловых скобках, но в 1935 г. эти скобки начали частично пропадать (ср. Пушкин 1935а: 104, 106, 141, 151) и вскоре исчезли окончательно (см. Пушкин 19366: 15, 19, 108, 137).

¹⁰ Имя Шишкова в опубликованном тексте XIV строфы появляется в издании, вышедшем в 1875 г. под редакцией П. А. Ефремова (Пушкин 1875: 240), но и после того (для заполнения метрического пространства) Ефремов не раз печатал: *N. N.! прости* (Пушкин 1880: 159; и др.).

(и это поражало больше всего), что Пушкин «разсказывает вамъ романъ первыми словами, которыя срываются у него съ языка» (Погодин 1828: 120—121)¹¹.

Расшифровка собственных имен затрагивает не только этику, но и поэтику:

Тут был Проласов, заслуживший
Известность низостью души,
Во всех альбомах притупивший,
St.-Priest, твои карандаши (<...>

(б: 176—177)

Имя *Проласов* (8, XXVI: 1), заставившее В. В. Набокова вспомнить о русской комедии XVIII века (Nabokov 1975, 3: 197), стилистически выпадает из контекста. Говорящих фамилий такого рода немало в другой части романа — там, где Пушкин представляет читателю деревенское общество, собравшееся на Татьянины именины (5, XXVI):

Съ своею супругою дородной
Приѣхаль толстый Пустяковъ;
Гвоздинъ, хозяинъ превосходной,
Владѣлецъ нищихъ мужиковъ;
Скотинины, чета сѣдая,
Съ дѣтьми всѣхъ возрастовъ, считая
Отъ тридцати до двухъ годовъ;
Уѣздный франтикъ Пѣтушковъ;
Мой братъ двоюродный, Буяновъ,
Въ пуху, въ картузѣ съ козырькомъ
(Какъ вамъ, конечно, онъ знакомъ),
И отставной Совѣтникъ Фляновъ,

¹¹ Увлекательная, но совершенно не изученная тема — проследить, как в поэтическом языке 1810—1830-х годов обращение на вы потеснило условное *ты* сначала в стихах, адресованных женщинам, а затем и мужчинам. О том, что *ты* в обращении Пушкина к убеленному сединами Шишкову (1830, опубл. 1832) с трудом могло восприниматься как нейтральное, понуждает задуматься хотя бы пушкинское послание к В. Филимонову: *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 <...>* («В. С. Филимонову при получении поэмы его „Дурацкий колпак“, 1828; в тот же год написано пушкинское «Ты и вы»). С другой стороны, о многом говорит послание Баратынского «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» (1834), в котором автор тоже обращается к адресату на вы (двумя десятилетиями раньше в аналогичном контексте было возможно только *ты*).

Тяжелый сплетникъ, старый плуть,
Обжора, взяточникъ и шутъ.

(Пушкин 1837: 157)¹²

Совсем иначе автор называет патриархальных московских бар (7, XLV). Тут он обходится без фамилий, ограничиваясь именами и отчествами:

Но въ нихъ не видно перемѣны;
Все въ нихъ на старый образецъ:
У тетушки Княжны Елены
Все тотъ же тюлевый чепецъ;
Все бѣлится Лукерья Львовна,
Все то же лжетъ Любовь Петровна,
Иванъ Петровичъ также глупъ,
Семень Петровичъ также скупъ,
У Палагѣи Николавны
Все тотъ же другъ, мосье Финмушь,
И тотъ же шпицъ, и тотъ же мужъ;
А онъ, все клуба членъ исправный,
Все также смиренъ, также глухъ,
И также ѣсть и пьеть за двухъ.

(Пушкин 1837: 233)¹³

Наконец, в отличие от москвичей и провинциалов, большинство велико-светских петербуржцев в романе вовсе лишено имен. Это безымянные типажи (8, XXIV и др.):

Тутъ былъ однако цвѣтъ столицы,
И знать и моды образцы,
Вездѣ встрѣчаемая лица,
Необходимые глупцы;
Тутъ были дамы пожилыя
Въ чепцахъ и въ розахъ, свиду злыя;
Тутъ было нѣсколько дѣвицъ,
Не улыбающихся лицъ;
Тутъ былъ Посланникъ, говорившій
О государственныхъ дѣлахъ;
Тутъ былъ въ душистыхъ сѣдинахъ

¹² Последняя фамилия, вероятно французского происхождения, ассоциируется со словами *flanc* 'утроба, чрево' и *flâner* 'бездельничать'.

¹³ Вспомним знаменитое перечисление имен в «московской» комедии Грибоедова: *Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна! // Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна!* («Горе от ума», II, 5; ср. Строганов 1991: 127—129; 1999: 319).

Старикъ, постарому шутившій,
Отмѣнно тонко и умно,
Что нынче нѣсколько смѣшно.

(Пушкин 1837: 258)

Но при всей своей типичности эти персонажи более или менее портретны — современники их узнавали. Например, в ряду карикатурных героев 8-й главы тот, кто волею редакторов был поименован «Проласовым», находится между двумя шаржами, в одном из которых безошибочно угадывался граф Г. Ф. Моден («на всё сердитый господин») (Смирнова-Россет 1989: 199), а в другом — англичанин Томас Рейкс («путешественник залетный, перекрахмаленный нахал») (Глинка 1927: 110). Среди столь прозрачных эпиграмматических намеков отвлеченное амплуа Пролаза кажется «инородным телом».

Не только кажется — так и есть. Во всех прижизненных изданиях на том месте, где сейчас печатается *Проласов*, стояли три звездочки, которые однозначно прочитывались как пропуск фамилии настоящей, а не вымышленной (придуманную незачем и пропускать!):

Туть былъ ***, заслужившій
Извѣстность низостью души,
Во всѣхъ альбомахъ притупившій,
St.-P**, твои карандаши <...>

(Пушкин 1837: 259)¹⁴

Ясно, почему *Проласов* очутился в тексте: редакторам хотелось заполнить все лакуны, которые, на их взгляд, мешают читать и вредят эстетическому впечатлению (ср. Лернер 1935: 95)¹⁵. Ясно и то, откуда *Проласов* взялся — из за-

¹⁴ Двери в дефинитивный текст «Онегина» *Проласову* распахнули Томашевский и Халабаев (Пушкин 1924: 241). Прежде — без особых на то оснований (ср. Лотман 1980: 358) — считалось, что Пушкин имел в виду А. И. Сабурова (см. Пушкин 1880: 164; и др.): «Донынѣ сохранился альбомъ съ карикатурами С. При на этого Сабурова» (Пушкин 1887: 267 примеч. 14; ср. Лернер 1935: 94—101). А еще раньше пушкинскую характеристику Ефремов попытался приложить к Булгарину: *Туть былъ Б—нь, заслужившій* etc. (Пушкин 1875: 248).

¹⁵ Полностью этой цели всё равно не добились. Ср. 43-е примечание к «Онегину», к стихам о «верстах», «мелькающих в глазах как забор»: «Сравненіе, заимствованное у К***, столь извѣстнаго игривостію воображенія» (Пушкин 1837: 291). В большом академическом собрании сочинений [где ошибочно напечатано: *игривостію изображения* (6: 195 примеч. 43)] аббревиатура не раскрыта: предположение Б. Л. Модзалевского о том, что под К*** подразумевается князь Д. Е. Цицианов, очень убедительно, но не имеет силы доказательства (см. Дневник Пушкина 1923: 101).

черкнутого промежуточного белого автографа, на этапе которого в описании гостей встречались также другие вымышленные фамилии: [Гр(афъ) Туринъ]/[Кня(зь)] Броди(нъ) или Простовъ, диктаторъ бальной (ПД № 939, л. 1). Ср.:

Туть былъ Проласовъ заслужившій
 Извѣстность низостью души
 Во()всѣхъ Альбомахъ притупившій
 S^t Priest твои карандаши
 Туть былъ [К. М.] фра(нцузъ) женатый
 На куклѣ чахлой и горбатой
 И семи тысячахъ душахъ;
 Туть былъ во всѣхъ своихъ звѣздахъ
 [Правленья Цензоръ] не преклонный
 [Недавно грозный сей Катонъ
 За взятки мѣста былъ лишонъ]
 Туть былъ еще сенаторъ сонный,
 Проведшій съ картами свой вѣкъ,
 Для власти нужный человѣкъ¹⁶.

Изо всей этой строфы в окончательный текст попало только начальное четверостишие, и то в измененной редакции: на место *Проласова* поэт поставил имя какого-то исторического лица. Возможно, это был А. Н. Оленин (см. Nabokov 1975, 3: 197, 199—207). Он сам и его дочь, отвергнувшие сватовство Пушкина, не раз фигурируют в черновиках XXVI строфы: [Annette Olenine] *туть была* → *Туть Лиза Лосина была* → [Т(уть) Л(иза)] *дочь его была*; [Туть былъ отецъ ея пролазъ] ⟨...⟩ [Нулекъ на ножкахъ] (ПД № 841, л. 33 об. — 34 об.). В последних стихах описана монограмма Оленина, дважды начертанная рядом: *Q* (ПД № 841, л. 34 об.). Как бы то ни было, меняя три звездочки в окончательной редакции «Онегина» на имя *Проласова*, извлеченное из полностью переработанного белого автографа, текстологи уподобляются гоголевской Агафье Тихоновне, пожелавшей приставить губы Никанора Ивановича к носу Ивана Кузьмича.

* * *

Перекраивая чужой текст по собственному усмотрению, редактор превращается в соавтора. Но своего соавторства он не декларирует, а наоборот, тщательно его скрывает: я уже приводил обязательство Томашевского напе-

¹⁶ ПД № 940, л. 1; Онегин 1883: 9. Три заключительных строки, отрезанные от автографа, дошли до нас в публикации А. Ф. Онегина (см. 6: 630 примеч. 5).

чатать роман «в той редакции, какая установлена самим Пушкиным в изданиях 1833 и 1837 гг.» (6: V). Обязательство, не исполнимое в принципе: редакция 1837 г. отличается от редакции 1833 г. Томашевский был об этом прекрасно осведомлен: в примечаниях к академическому «Онегину» он утверждал, что пушкинское произведение «печатается по изданию 1833 г. с расположением текста по изданию 1837 г.» (6: 660). Согласимся, идея довольно нелепая: брать текст из одной редакции, а композицию текста — из другой. Если бы редактор это намерение довел до конца, первыми словами автора в романе стали бы такие: «Четвертая и пятая Главы вышли в свет с следующим посвящением П. А. Плетневу:

Не мысля гордый свет забавить»

и т. д. (ср. 6: 655). В самом деле, в издании 1833 г. посвящение Плетневу находилось в одном из примечаний, где сопровождалось только что процитированным предуведомлением. В 1837 г. Пушкин это примечание исключил, а посвящение (без указания адресата и, разумеется, без предуведомления) перенес в начало «Онегина». Точно так же сделал Томашевский, в основном сохранив — вопреки собственному обещанию — не только расположение, но и текст 1837 г.

Иногда Томашевский следовал изданию 1837 г. и там, где оно отличается от предыдущего лишь текстом, а не его расположением. В отдельном издании 1-й главы (1825) стих *Подъ небомъ Африки моей*¹⁷ был снабжен пространным примечанием о прадеде Пушкина Абраме Петровиче Ганнибале (см. Пушкин 1825б, гл. I: 57—59). Позднее текст этого примечания автор последовательно редуцировал. В 1833 г. от четырех исходных абзацев осталось одно предложение: «Авторъ, со стороны матери, происхожденія Африканскаго» (Пушкин 1833а: 267 примеч. 11). А в 1837 г. Пушкин окончательно вывел тему своего происхождения за рамки романа, ограничившись ссылкой: «См. первое изданіе Евгенія Онѣгина» (Пушкин 1837: 285 примеч. 11). Именно так, по тексту последней прижизненной публикации, напечатал 11-е примечание Томашевский.

Что же тогда на самом деле таит в себе загадочная фраза редактора о том, что текст печатается по изданию 1833 г., а располагается по изданию 1837 г.? Это значит, по всей видимости, вот что. Изменения на макроуровне, то есть сокращение, перемещение или правка заметных объемов текста (длиной не менее предложения) были Томашевским учтены; в то же время микроправку редактор практически проигнорировал. Хроническое недоверие текстологов к

¹⁷ В большом академическом собрании сочинений опечатка: *Под небом моей Африки* (6: 654).

предсмертному изданию «Онегина» плохо объяснимо, особенно если поверить в то, что его «последнюю корректуру самым тщательным образом просматривал самъ Пушкинь» (Краткий обзор 1882: 69)¹⁸.

Варианты 1837 г. принято игнорировать даже тогда, когда они ложатся в русло последовательной работы поэта над художественным образом. Набоков обратил внимание, что «по какой-то причине Пушкин всё не мог решить, как ему назвать» няню Татьяны (Nabokov 1975, 2: 399). И в черновых, и в беловых рукописях он ее зовет *Фадеевной* (ПД № 834, л. 34 об., 36; № 931, л. 17, 20; № 933, л. 24) и реже *Фад(д)евной* (ПД № 835, л. 11 об.). В печатных версиях романа (1827, 1833) появляется имя *Филиппевна* (Пушкин 1827б, гл. III: 42; Пушкин 1833а: 92). Но и этот вариант, принятый в академическом собрании сочинений (6: 68), Пушкина не удовлетворил. В последнем прижизненном издании (1837) он в третий раз переименовал няню:

⟨...⟩ Ужь ей Филатьевна сѣда
Приносить на поднось чай.

(Пушкин 1837: 98)¹⁹

Пушкинские замены направлены ко все большему опрошению образа (подробнее см. Шапир 2001г: 62—63). Первое отчество (*Фадеевна*) образовано от канонического имени *Фад(д)ей*, и простонародность патронима выражается исключительно в его изолированном употреблении (личное имя и фамилия няни читателю неизвестны). Во втором отчестве (*Филиппевна*) народность усилена: оно произведено от гиперкорректного имени *Филипій*. «Церковнославянской (канонической) форме с неударным окончанием -ий в современном русском языке ⟨...⟩ соответствует вариант с усеченным окончанием (типа: Евфѣмій — Ефим, Мака́рій — Макар, и т. п.)» (Успенский 1969: 70, 235—237). По аналогии с этими парами, из канонических имен, не оканчивающихся на -ий, таких как *Климентъ*, *Кондратъ*, *Спиридонъ*, *Федотъ*, *Филиппъ* и др., «восстанавливались» несуществующие псевдоцерковнославянские формы: *Климентій*, *Кондратій*, *Спиридоній*, *Федотій*, *Филипій* (см. Успенский 1969: 238—239). Некоторые из них вошли в литературный язык, но другие — и в том числе *Филипій* — сохранили ореол простонародности:

¹⁸ Со времен Анненкова в пушкинской текстологии утвердилось совершенно беспочвенное представление о том, что «третье издание Евгения Онѣгина ⟨...⟩ совершенно сходно съ предшествующимъ» (Пушкин 1855: 229—230; ср. Болгова 1996: 16).

¹⁹ Опечатка маловероятна: набор осуществлялся с правленого издания 1833 г. (об этом говорят типографские ошибки, отчасти перекочевавшие отсюда в издание 1837 г.). Перепутать же печатные «ип» и «ат» мудрено (*Филиппевна/Филатьевна*).

в словаре Н. А. Петровского это имя сопровождается не совсем адекватной ограничительной пометой «разг(оворное)» (Петровский 1995: 299).

Третье отчество (*Филатьевна*) развивает ту же тенденцию. Его народность подчеркнута не только тем, что оно употреблено отдельно от личного имени няни и образовано от неправильной формы на *-ий*: *Филатій*, а не *Филать*. Еще важнее, что псевдоцерковнославянское *Филатій* происходит не от канонического *Феофилактъ*, а от его обрусевшего варианта: *Феофилактъ* → *Филать* → *Филатій* → *Филатьевна*. Без сомнения, Пушкин учитывал социальную окраску этого имени. В 13-м примечании к роману он писал: «Сладкозвучнѣйшія Греческія имена, каковы, напримѣръ: Агаѳонъ, Филать, Федора, Фекла и проч., употребляются у насъ только между простолюдинами» (Пушкин 1837: 285)²⁰.

Дело не исчерпывается тем, что авторские поправки, зафиксированные в издании 1837 г., недоучтены в основном тексте романа — они не отражены даже в списке «Печатных вариантов» (б: 638—655; ср. Прохоров 1962: 188—189; Бонди 1963: 127—129). В преамбуле к онегинскому тому академического собрания сочинений редакция уверяет, что в книге приводятся «все варианты рукописей и прижизненных печатных изданий» (б: V). Увы, различий, не указанных в издании Томашевского, насчитывается несколько десятков. Одно из них — в LIII строфе 1-й главы, где Онегин приезжает в деревню дяди:

Нашел он полон двор услуги;
К покойнику со всех сторон
Съезжались недруги и други,
Охотники до похорон.
Покойника похоронили.

(б: 27)

В последнем прижизненном издании это место читается иначе:

(...) Къ **покойному** со всѣхъ сторонъ
Съѣзжались недруги и други,
Охотники до похоронъ.
Покойника похоронили.

(Пушкин 1837: 34—35)

Разница между *покойнымъ* и *покойникомъ* — неброская, но глубокая. Словом *покойный* мы даем понять, что говорим о мертвом как о живом: *Я был хоро-*

²⁰ Имя няни соответствует последней авторской воле только в изданиях под редакцией Гофмана (Пушкин 1919: 115; 1937б: 72).

шо знаком... с покойным (но уж никак не с покойником). Онегин «денег ради» (1, LI: 9) готовился ухаживать за больным дядей; он ехал к живому, а приехал к мертвому: *Покойника похоронили* (то есть труп, мертвое тело). Точно так же — проститься с умирающим и в предвкушении неизбежных похорон — съезжалась, говоря словами поэта, «добрая семья соседей» (2, XXXIV: 7).

В тексте «Евгения Онегина» Томашевский наряду с цензурными искажениями брался исправлять типографские (6: 660). Однако для исправления опечаток требуется не меньшая осторожность, чем при восполнении цензурных лакун: погрешности набора не мудрено перепутать с авторской правкой²¹. Кому-то и *покойный* (вместо *покойника*) может показаться недосмотром наборщика. Маловероятно (хотя и не вовсе исключено): этот вариант слишком чреват смыслом, чтобы быть игрой случая. Зато куда больше походит на опечатку то единственное лексическое разночтение в издании 1837 г., которое, нарушив выбранные принципы, Томашевский ввел в основной текст академического «Евгения Онегина». Из XXX строфы 2-й песни читатель узнаёт, почему мать Татьяны не хотела идти замуж за Дмитрия Ларина. В автографах (ПД № 931, л. 21; № 932, л. 4), в обоих изданиях 2-й главы (1826, 1830) и в «Онегине» 1833 г. значится: *Она вздыхала о другомъ* (Пушкин 1826, гл. II: 33; 1830а: 33; 1833а: 59). В 1837 г. напечатано: *Она вздыхала по другомъ* (Пушкин 1837: 62). В языке Пушкина возможны обе конструкции: *Вздыхать о сумрачной Россii* (Пушкин 1837: 33); *О комъ твоя вздыхаетъ лира?* (1837: 38); *⟨...⟩ Того, по комъ она вздыхать // Осуждена судьбою властной ⟨...⟩* (1837: 219). Однако замена предлога *о* на *по*, принятая Томашевским, могла произойти из-за глазной ошибки наборщика под воздействием предыдущей строки (2, XXX: 9):

Въ то время былъ еще женихъ
Ея супругъ; но **по** неволѣ;
Она вздыхала **по** другомъ ⟨...⟩

(Пушкин 1837: 62)²²

²¹ Ср.: при подготовке онегинского текста «наибольшее затруднение вызывается тѣмъ, что не всегда можно рѣшить вопросъ, имѣемъ ли мы дѣло съ исправленіемъ или съ новой опечаткой» (Пушкин 1937б: 289).

²² После 1837 г. вариант *по другомъ* появляется только в 1919 г., в издании под редакцией Гофмана (Пушкин 1919: 50). У других текстологов 1920—1930-х годов в интерпретации этого места царит «разброд и шатание»: по-разному решали эту задачу Цявловский (Пушкин 1933: 68) и Бонди (Пушкин 1936г: 55); Томашевский и Винокур печатали то **по другомъ** (Пушкин 1924: 204; 1932: 122; 1935б: 60; и др.), то **о другомъ** (Пушкин 1930: 76; 1935а: 116; 1936б: 43; и др.). «Окончательное» чтение устанавливается после выхода большого академического собрания сочинений.

Возможно, как опечатки третировались некоторые из тех вариантов, что являются общими для изданий 1833 и 1837 гг. Онегин расспрашивает Ленского (3, 1):

«Я не держу тебя; но где ты
Свои проводишь вечера?»
— У Лариных. — «Вот это чудно.
Помилуй! и тебе не трудно
Там каждый вечер убивать?»

(6: 51)

В обоих полных прижизненных изданиях — текст другой:

— «У Лариныхъ.» — «Вотъ это чудно.
Помилуй! и тебѣ не трудно
Такъ каждый вечеръ убивать?»

(Пушкин 1833а: 67; 1837: 71)

Спору нет, при наборе «довольно часто смешиваются слова „так“ и „там“» (Томашевский 1928: 28). Одна подобная опечатка в романе была: <...> *Онѣ-гинъ ѡдетъ на бульваръ, // И такъ гуляетъ на просторѣ* <...> (Пушкин 1833а: 9). Но в издании 1837 г. эта ошибка исправлена [*И тамъ гуляетъ на просторѣ* (Пушкин 1837: 10)], а разночтение в начале 3-й главы сохранено. Виной может быть и авторская невнимательность, но доказать этого нельзя, а потому осмысленный, интонационно и ритмически богатый вариант двух последних прижизненных изданий надо оставить в неприкосновенности, чтобы вместе с водою не выплеснуть ребенка²³.

Сказанное в полной мере относится к такому фрагменту (5, XV):

<...> Медвѣдь примолвилъ: здѣсь мой кумъ:
Погрѣйся у него немножко!

(Пушкин 1833а: 141; 1837: 149—150)

Мы привыкли читать: <...> *Медведь примолвил* <...> (6: 104). Но в полуфольклорном контексте сна Татьяны слово *примолвить* едва ли не более уместно; ведь оно, по Далю, значит не только «замѣтить», но и «приласкать, привѣтить» (Даль 1865, ч. III: 388): медведь хочет ободрить добрым словом насмерть перепуганную Татьяну. Поэтому прав был Томашевский, когда сокрушался, что «у Пушкина в новых изданиях <...> уничтожен глагол „примол-

²³ Как опечатку слово *такъ* (вместо *тамъ*) квалифицировали Томашевский и Халабаев (см. Пушкин 1924: 206), а с их легкой руки — все позднейшие советские текстологи-пушкинисты (ср. Пушкин 1937б: 55; 1938: 63).

вить“ ⟨...⟩ и заменен глаголом „промолвить“» (Томашевский 1928: 29). Жаль только, что в этих заменах менее привычной формы на более привычную принял участие и сам исследователь (ср., впрочем, Пушкин 1930: 116).

Иногда редакторы неоправданно пренебрегают чтениями, которые подкреплены автографом и прошли через все прижизненные издания. В белой рукописи 5-й главы (ПД № 935, л. 40 об.) и в поглавном издании романа Татьяна находит в соннике *Слова: борь, буря, воронь, ель* (Пушкин 1828а, гл. IV/V: 72). В своем экземпляре этого издания Пушкин поправил: *Слова: борь, буря, вѣдьма, ель* (ПД № 936, л. 215), — но переносить новый вариант в текст «Онегина» не стал: в двух последних изданиях, вышедших под наблюдением автора, — тоже *воронь*, а не *вѣдьма*. Допускаю, что текстологи (Пушкин 1936в: 365; и мн. др.) списали это на забывчивость Пушкина, но почему они не внедрились в основной текст другую поправку из авторского экземпляра первого издания (3, XXVII)? *Я ⟨знаю: дамъ хотять заставить // Читать по⟨ руски, — так в автографе (ПД № 933, л. 18) и во всех публикациях 1827—1837 гг., и лишь в отдельном издании 3-й главы рукою Пушкина записан вариант: Читать журналы (ПД № 936, л. 128). Выходит, две черновых поправки имеют одинаковый статус, одинаковый источник, но противоположную текстологическую судьбу. Отчего — неведомо: пушкинисты не мотивировали этих решений, как и подавляющего большинства других.*

Рассмотренные случаи могут считаться в той или иной мере спорными. Но в академическом тексте «Евгения Онегина» есть немало бесспорных редакторских ошибок. Например (6, II):

Одна, печальна под окном
Озарена лучом Дианы,
Татьяна бедная не спит ⟨...⟩

(6: 118)

Тот же текст — и в малом академическом собрании сочинений (Пушкин 1949б, V: 120), и в ряде других изданий (Пушкин 1960: 156; 1975: 113; и проч.), хотя он содержит явный аграмматизм: «⟨...⟩ печальна под окном озарена ⟨...⟩»²⁴. М. А. Цявловский и С. М. Петров попытались поправить дело, не пожалев запятых:

Одна, печальна, под окном,
Озарена лучом Дианы,
Татьяна бедная не спит ⟨...⟩

(Пушкин 1948: 347)

²⁴ Эта опечатка, проскользнувшая еще у Геннади (Пушкин 1869: 129), с огорчительной регулярностью воспроизводится начиная с 1930 г. (Пушкин 1930: 127).

Получилось лучше, и всё же, вместо того чтобы наобум расставлять знаки препинания, пушкинистам скорее пристало бы заглянуть в источники текста. Рукопись этой строфы не сохранилась — приходится довольствоваться прижизненными публикациями. Но все они дают лексически и грамматически согласованный текст, наиболее удачное пунктуационное оформление которого находим в «Онегине» 1837 г.:

Одна **печально** подь окномъ
Озарена лучемъ Діаны,
Татьяна бѣдная не спить <...>

(Пушкин 1837: 172)

Полную образную параллель этим стихам составляет написанная в тот же год «Зимняя дорога» (1826): *Сквозь волнистые туманы // Пробирается луна, // На печальные поляны // Льет печально свет она* (3: 42).

Разобранная ошибка — в 6-й главе не единственная. Пушкин описывает грусть, у могилы Ленского овладевшую «молодой горожанкой» (6, XLII: 5): *И шагом едет в чистом поле, // В мечтанья погружаясь, она <...>* (6: 135). Этот вариант, возникший в юбилейном академическом собрании и с тех пор также неоднократно повторенный (Пушкин 1949б, V: 137; 1960: 128; 1975: 117; и др.), основан на чистом недоразумении. Вот что напечатано во всех трех прижизненных изданиях «Онегина» (других источников у данного фрагмента нет): *Въ мечтаньѣ погружаясь, она* (Пушкин 1828а, гл. VI: 41; 1833а: 186; 1837: 199). Иными словами, в фокусе пушкинского описания был процесс, а не его плоды, как в следующей главе романа: *<...> Въ свои мечты погружена // Татьяна долго шла одна* (Пушкин 1837: 212); ср. также: *Мечтамъ невольная преданность* (1837: 29); но: *Мечтанью преданной безмѣрно* (1837: 218).

К сожалению, гарантированные искажения текста есть и в других главах «Онегина». Там, где Пушкин начинает рассказ о «веселом празднике именин» (5, XXV: 4), в беловом автографе (ПД № 935, л. 41) и в изданиях 1828, 1833 и 1837 гг. говорится одно и то же: *Съ утра домъ Лариной гостями // Весь полонъ <...>* (Пушкин 1828а, гл. IV/V: 74; 1833а: 147; 1837: 156). Несмотря на это в академическом собрании и в подавляющем большинстве последующих изданий набрано черным по белому: *дом Лариных* (6: 108; и др.)²⁵. Между тем дом принадлежит именно «старушке Лариной», чей супруг, как известно, скончался: «хозяйкой» этого дома в романе называется только она и никогда — Татьяна или Ольга: *Пріѣхаль Ольгинъ обожатель. // — «Скажете: гдѣ же вашъ пріятель?» // Ему вопросъ хозяйки былъ <...>* (Пушкин

²⁵ Это недоразумение тоже восходит к шеститомнику «Красной нивы» (Пушкин 1930: 120).

1837: 100); *Вдругъ двери настезъ. Ленскій входитъ // И съ нимъ Онѣгинъ. — «Ахъ, Творецъ!» // Кричитъ хозяйка: «наконецъ!»* (Пушкин 1837: 159).

В 1928 г. Томашевский предупреждал: «Всегда есть опасность вместо единой редакции дать совмещение разных редакций, компиляцию. Эта компиляция довольно часто фигурирует в изданиях русских классиков», причем «особенно», по мнению Томашевского, «пострадал от нее Пушкин» (Томашевский 1928: 171—172). Золотые слова, метко характеризующие редакторские приемы не только предшественников и последователей, но и самого Томашевского! Его огромные заслуги перед пушкинистикой, и в частности перед пушкинской текстологией, не отменяют многих плачевных последствий его деятельности на этом поприще. Мы видим, что академический текст «Онегина», тиражируемый в массовых изданиях, соединяет в себе элементы стилистически и семантически несогласованных редакций; в роман проникли варианты, отвергнутые автором, и оказались узаконенными многие ошибки и опечатки²⁶.

* * *

Чересполосица редакций, стилистическая какофония, искажение поэтики и семантики усугубляются нигилистическим отношением текстологов к орфографии и пунктуации оригинала (подробнее см. Шапир 2001в). Даже такая, казалось бы, далекая от политики область, как правописание, в советское время оказалась идеологически окрашенной. Многократно оклеветанные «еры», «фиты» и «яти» стали жупелом для чиновников от культуры, которые не могли позволить, чтобы новые поколения читали русских классиков в старой орфографии: за особое пристрастие к ней можно было отправиться на Соловки.

Сторонники аутентичного правописания очень скоро были вынуждены замолчать: слово предоставлялось только их противникам. Они же — кто по

²⁶ В какой-то мере качество подготовки академического собрания сочинений объясняется «нездоровой спешкой, сопутствовавшей ему на протяжении всех лет» (Домгерр 1987: 252). Поддавшись на уговоры В. Д. Бонч-Бруевича и, наверное, опасаясь репрессий, Томашевский согласился «сделать почти немыслимое усилие и выпустить шестой (онегинский. — *М. Ш.*) том в два месяца» (Домгерр 1987: 244). В то же время, однако, редактор 13-го тома «Д. Д. Благой — в данном случае нельзя не воздать должное его гражданскому мужеству — продолжал, невзирая ни на какие громы и молнии, невозмутимо сверять корректуры с подлинниками и открывал все новые и новые ошибки в тексте предшественников. В конце концов Благому была дарована индульгенция, и его том тихо исчез из списка выпускаемых к юбилею» (Домгерр 1987: 245).

недомыслию, а кто выполняя социальный заказ — настаивали (и продолжают настаивать) на том, что облегчение орфографического режима ничего, кроме пользы, не приносит, ибо делает классические тексты более доступными и понятными. Этот аргумент бьет мимо цели: неукоснительно сохранять орфографию и пунктуацию необходимо в изданиях академического типа, в задачи которых входит приблизить не текст к читателю, а читателя к тексту. С филологической точки зрения замена исконной орфографии на привычную и удобную не более оправдана, чем замена непонятных выражений или устаревших конструкций. Не думаю, что грамотному человеку трудно прочесть текст с «ерами» и «ятями», но если для нужд школы или широкого читателя адаптация необходима (не уверен!), пусть существуют разные типы изданий. Важно, однако, чтобы в их ряду свое почетное место непременно заняло истинно научное, филологически выверенное собрание сочинений, сохраняющее орфографию и пунктуацию источников: именно здесь (и нигде больше) мы сможем когда-нибудь прочесть подлинный текст «Онегина».

Кто прав в этом старом споре, покажут самые простые примеры. На один из них недавно указал М. Л. Гаспаров (2000: 23). В академическом собрании сочинений XIX строфа 1-й главы читается:

Мои богини! что вы? где вы?
Внемлите мой печальный глас:
Всё те же ль вы? другие ль девы,
Сменив, не заменили вас?

(6: 112)

Этот текст соответствует редакции 1825 г.: *Все тѣ же ль вы?* (Пушкин 1825б, гл. I: 15) (то есть «по-прежнему ли вы такие, как были?»). В более поздних изданиях (1833, 1837) начальное слово в третьей строке — не наречие, а местоимение, напечатанное через «ять»: *Всѣ тѣ же ль вы?* (Пушкин 1833а: 11; 1837: 12). Этот вопрос можно понять двояко: во-первых, «все ли вы остались такими, как были?»; во-вторых, «не изменился ли ваш состав?». Смысл другой, но передать его без буквы «ять» невозможно: новая орфография с помощью двух точек заставляет читать «е» как «ё», но нет в ней такого знака, который запрещал бы читать как «ё» букву «е» без точек.

Любая частичная модернизация орфографии насаждает противоречия и анахронизмы (а если полностью модернизировать орфографию, разрушится стих). Так, пушкинское притяжательное местоимение женского рода повсюду заменяется на *ее*, и только в рифме сохраняется *ея*: *На крик испуганный ея // Ребят дворовая семья // Сбежалась шумно* (6: 145); ср.: *С любовью лечь к ее ногам* (6: 19). То же с личными местоимениями женского рода во множественном числе. В рифмах принято печатать *оне*, а внутри строки — *они*: *{...} И*

на могиле при луне, // Обнявшись, плакали оне (6: 142); ср.: <...> Они не стоят ни страстей, // Ни песен, ими вдохновенных <...> (6: 20). В итоге пушкинская речь лишается регулярной грамматической формы, *ея* или *оне* на концах строк без подготовки воспринимаются как насилие над языком в угоду рифме, а заодно пропадают внутренние созвучия вроде: <...> *Двѣ ножки!... Грустный, охладѣлой, // Я все ихъ помню, и во снѣ // Онѣ тревожатъ сердце мнѣ* (Пушкин 1837: 21; во всех изданиях по новой орфографии: <...> *Они тревожат <...>*).

Модернизация всего одной орфограммы способна исказить и грамматику, и семантику, и поэтику подлинника (см. Шапир 1999в: 101—112; 2000а: 224—240)²⁷. Например, в именительном и винительном падеже прилагательные мужского рода в пушкинское время имели безударные окончания *-ый* или *-ой*. До некоторой степени они были взаимозаменяемы: Пушкин мог написать *ужасный день* и *ужасной часъ* (Пушкин 2002: 67—68 примеч. 5). Но это не значит, что поэту всегда было безразлично, какое из окончаний выбрать. Если обратиться к «Евгению Онегину», то внутри строки мы, как правило, встречаем окончание *-ый*: *добрый пріятель* (1, II: 1), *ученый малый* (1, V: 7), *бровый воротникъ* (1, XVI: 4), и только в рифме — ради ее графической точности — появляется вариант *-ой*: *страсти нѣжной : вѣкъ мятежной* (1, VIII: 9, 12), *геній величавой : славой* (1, XVIII: 9, 12), *на сценѣ скучной : зритель равнодушной* (1, XIX: 9, 12). Особенно показательны в этом отношении строки с двумя однородными прилагательными мужского рода, из которых одно рифмуется со словом женского рода на *-ой*: *Тутъ оставь чопорный и гордой* (5, XVI: 12; рифма: *мордой*); *Отшельникъ праздный и унылой* (7, V: 9; рифма: *мечтательницы милой*); <...> *Высокопарный<, > но голодной, // Для виду прейскурантъ виситъ <...>* (7, XXXIV: 6–7; рифма: *въ избѣ холодной*); и т. п.

Осовременивание орфографии понижает точность рифмы: в одной лишь 1-й главе «Онегина» количество созвучий с несовпадением заударных гласных увеличивается в 6 раз. Поборники модернизации возражают, что произносились эти гласные одинаково, а «стремление к глазной рифме» Пушкину «было чуждо»: он, мол, обращал внимание не на буквы, а на звуки (Винокур 1941в: 478). Но коли так, почему же поэт рифмовал *няни : въ бани* (5, X: 1, 3), *слова : младова* (7, LV: 5, 6), *столицы : лица* (8, XXIV: 1, 3), хотя в середине строки, как умел, соблюдал орфографическую норму: *Мелькаютъ лица передъ нимъ* (8, VII: 8)? Чем, кроме графической точности рифмы, можно объяснить такие дублеты: *впервыя : прелести степныя* (8, VI: 1, 3), но *впервые : покои запертые* (8, XXXIX: 5, 6); *въ прежни лѣты : лорнеты* (7, L: 9, 12), но *въ наши лѣта : поэта* (2, XX: 1, 3)?

²⁷ В этом и следующем абзацах «Евгений Онегин» цитируется по изданию 1837 г.

Модернизация окончаний порождает также проблемы другого рода (см. Шапир 1999в: 101—112; Шапир 2000а: 224 и далее). В «Онегине» под редакцией Томашевского Фонвизин — это *Сатиры смелый властелин* (Пушкин 1935а: 105; б: 12; и др.), хотя во всех прижизненных изданиях напечатано: *Сатиры смѣлой властелинъ* (Пушкин 1825б, гл. I: 14; 1829б: 14; 1833а: 11; 1837: 12). Почти наверняка поэт говорил не о «смелом властелине», а о «смелой сатире»: чуть выше я уже писал, что, за редчайшими исключениями, прилагательные мужского рода в середине строки имеют окончание *-ый*. Согласно проведенным мною подсчетам, вероятность того, что в изданиях 1820—1830-х годов Фонвизин назван «смелым властелином сатиры», — меньше процента.

Есть еще одно место, смысл которого был изменен при модернизации этой орфограммы (7, XI): *⟨...⟩ Или над Летой усыпленный, // Поэт, безчувствием блаженный, // Уж не смущается ничем ⟨...⟩* (б: 143). Редакторы решили, что выделенный эпитет относится к слову *поэт*²⁸. Но тихой, спокойной, сонной Пушкину воображалась река забвения, как в стихотворении «Прозерпина» (1824): *⟨...⟩ Элизей и томной Леты // Усыпленные брега* (2: 319). Решающий довод о том, что в «Онегине» «усыпленной» названа Лета, нам предоставляет рифма:

⟨...⟩ Или надъ Летой усыпленной
Поэтъ, безчувствіемъ блаженной,
Ужъ не смущается ничѣмъ ⟨...⟩

(Пушкин 1837: 209)

Прилагательное мужского рода в рифме оканчивается на *-ой* (*блаженной поэтъ*), и это верный признак того, что оно рифмуется с формой женского рода: «надъ усыпленной Летой» (иначе оба рифмующих слова имели бы окончание *-ый*).

В академическом «Онегине» допущено множество ошибок и опечаток (некоторые из них явились предметом этой статьи). Симптоматично, что ни единая погрешность, вкрапшаяся в основной текст романа, не исправлена в дополнительном томе юбилейного собрания сочинений. Зато в разделе «Дополнения и исправления» к уже имеющимся искажениям онегинского текста добавлено еще одно — по иронии судьбы, тоже вызванное модернизацией окончаний *-ой/-ый*. В XXIX строфе 8-й главы при жизни поэта печаталось: *Печалень страсти мертвой слѣдъ* (Пушкин 1832, гл. VIII: 27; 1833а: 24б; 1837: 262; автограф не сохранился). Такое же окончание у слова *мертвой* —

²⁸ Первым это решение на практике осуществил Винокур (Пушкин 1935б: 178).

в 6-м томе большого академического Пушкина (6: 178). Однако в справочном томе утверждается, что «в стихе 11 строфы ХХІХ опечатка. Следует:

Печален страсти мертвѣй след»

(Пушкин 1959: 48)²⁹.

Можно предположить, что Томашевский и его единомышленники, исправляя *-ой* на *-ый*, исходили из того, что у Пушкина в другом произведении есть выражение *мертвѣй слѣдъ*, написанное его рукой («Что в имени тебе моем...», 1830):

Оно на памятномъ листкѣ
Оставить мертвѣй слѣдъ, подобной
Узору надписи надгробной
На непонятномъ языкѣ.

(ПД № 913, л. 1)

Смысл этого образа прозрачен: звучащее имя живет и умирает, а будучи записанным, оставляет лишь мертвый след. Между тем в «Евгении Онегине» всё по-иному: автор имеет в виду не «мертвый след», а «мертвую страсть» — ‘бесплодную’, ‘безжизненную’ — и хочет сказать, что ее «след» (то есть ‘признак’, ‘видимое проявление’) вызывает у него печаль. Такое осмысление всецело согласуется с данными орфографии. Допускаю, что его правильность нельзя доказать с абсолютной точностью. Но ведь выбор между тем или другим написанием нам приходится совершать, только когда мы модернизируем классический памятник литературы. Если же мы оставим орфографию источника неизменной, пушкинские стихи можно будет понять и так, как это делали современники поэта, и так, как спустя сто лет их поняли его редакторы.

В заключение — несколько слов о пунктуации, уважения к которой пушкинисты обнаруживают не больше, чем к другим явлениям текста (ср. Чернышев 1907). Здесь царит тот же произвол: пунктуационная система Пушкина смешивается с современной, в одном тексте объединяются чтения рукописей и разных изданий, игнорируется последняя авторская воля, получают права гражданства варианты, не опирающиеся ни на один достоверный источник. Возьмем, к примеру, примечание, в окончательной редакции помещенное под номером 23: «Въ журналахъ удивлялись, какъ можно было назвать *дѣвою* простую крестьянку, между тѣмъ какъ благородныя барышни, немного ниже, названы *дѣвчонками!*» (Пушкин 1833а: 269; 1837: 287). В из-

²⁹ Данное прочтение впервые зафиксировано в шеститомнике «Красной нивы» (Пушкин 1930: 169).

даниях 1833 и 1837 гг. (а это единственные источники данной фразы) примечание оканчивается восклицательным знаком, передразнивающим недоуменный пафос критика, но в большом и малом академическом собрании этот знак почему-то уступил место точке (б: 193; Пушкин 1949б, V: 195; и др.)³⁰.

В конце 1-й главы Пушкин в шутку грозитя:

⟨...⟩ И скоро, скоро бури след
В душе моей совсем утихнет:
Тогда-то я начну писать
Поэму песен в двадцать пять.

(б: 30)

Пунктуационное оформление этих строк соответствует рукописи (ПД № 930, л. 28) и отдельному изданию 1-й главы (Пушкин 1825б, гл. I: 48). Но в «Онегине» 1833 и 1837 гг. указание на грандиозный объем якобы задуманной поэмы отделено от предыдущего текста запятой. Она иронически подчеркивает «масштабность» замысла, воплощать который автор никогда не собирался:

Тогда-то я начну писать
Поэму, пѣсенъ въ двадцать пять³¹.

(Пушкин 1833а: 36—37; 1837: 39)

Последний фрагмент, на котором я хочу остановиться (5, XXXIV), отличается не лишенным какофоничности скоплением союзов и частиц (*ли... иль... ль... иль...*; ср. Пеньковский 1999а: 26б):

Оттого ли,
Что он и вправду тронут был,
Иль он, кокетствуя, шалил,
Невольно ль, иль из доброй воли,
Но взор сей нежность изъявил ⟨...⟩

(б: 113)

Эта пунктуация (с небольшими изменениями) повторяет пунктуацию изданий 1828 и 1833 гг. (Пушкин 1828а, гл. IV/V: 82—83; 1833а: 153). В предпоследнем стихе разделительный союз *ль* и стоящая за ним запятая могут показаться избыточными (ср. гипотетический вариант: *Невольно иль из доброй воли*). На-

³⁰ В 1887 г. восклицательный знак в этом примечании пропустил Л. И. Поливанов (Пушкин 1887: 226), а спустя почти полвека — Томашевский (Пушкин 1935а: 162; и др.).

³¹ Запятую в этом стихе Томашевский и Халабаев сняли еще в 1924 г. (Пушкин 1924: 200).

верное, Пушкин хотел передать интонацию колебания, сомнения, размышления вслух, сопровождаемого перерывом речи. Но запятая оказалась для этого слишком невыразительной, и потому в 1837 г. ее сменил энергичный восклицательный знак:

⟨...⟩ Иль онъ, кокетствуя, шалиль,
Невольнo ль! иль изъ доброй воли;
Но взоръ сей нѣжность изъявилъ ⟨...⟩

(Пушкин 1837: 163)

Это адекватное пунктуационное решение не нашло себе места ни в основном тексте академического «Онегина», ни в перечне печатных вариантов³².

* * *

Из несообразностей канонического онегинского текста здесь разобрана небольшая часть. Но, надеюсь, ее хватит, чтобы осознать: мы читаем такого «Онегина», автором которого Пушкин может называться только условно. Во всяком случае, у него есть незванные соавторы, чей вклад в «общее дело» значительно весомей, нежели могут вообразить читатели, не искушенные в вопросах текстологии.

Но проблема намного шире. Пушкинская текстология, как заметил когда-то С. М. Бонди, «сделалась представительницей русской текстологии вообще» (Бонди 1937: 569), для которой (добавлю уже от себя) авторский текст — не догма, а руководство к действию: можно модернизировать, компилировать, перекомпоновывать, дописывать, да мало ли что еще! Но если мы хотим читать русскую классику в подлиннике, а не в переводе на язык другой культурно-исторической эпохи, мы должны наконец покончить с практикой редакторского «сотворчества» и начать исповедовать принцип «презумпции невиновности текста». Суть его крайне проста: в авторитетном источнике, избираемом за основу, исправлять (да и то с оговорками) можно только явные или весьма вероятные опiski и опечатки (ср. Пушкин 1937б: 289), а все прочие спорные и сомнительные места должны оставаться предметом обстоятельного текстологического комментария. Не гарантируя текст от искажений, этот принцип сведет их к минимуму.

³² Я не склонен винить в этом разночтении типографских работников: спутать запятую с восклицательным знаком непросто и при считывании текста, и при наборе [в наборной кассе ячейки с соответствующими литерами были расположены не по соседству (Томашевский 1928: 17)]. Единственное издание, не считая факсимильных, сохранившее этот пушкинский восклицательный знак, вышло в Париже в 1937 г. (Пушкин 1937б: 115).

Отповедь на заданную тему. К спорам по поводу текстологии «Евгения Онегина»*

Рутилов принялся уговаривать Передонова сейчас же венчаться с одной из его сестер.

— ...Ну, послушай, я тебе сейчас докажу. Ведь дважды два — четыре, так или нет?

— Так, — отвечал Передонов.

— Ну вот, дважды два — четыре, что тебе следует жениться на моей сестре.

Передонов был поражен.

«А ведь и правда, — подумал он, — конечно, дважды два — четыре». И он с уважением посмотрел на рассудительного Рутилова. «Придется венчаться!..»

Ф. Сологуб, «Мелкий бес»

Изучая поэтику, стих, язык Пушкина и многих других русских поэтов, я постоянно сталкивался с тем, как сильно тормозит работу филолога принятая текстологическая практика; мало того, она почти гарантирует поэтическим произведениям искажение их формы и содержания. За долгие годы у меня сложилась твердая уверенность в том, что устоявшийся подход к изданию литературной классики не является единственно возможным или хотя бы оптимальным с научной точки зрения. Я попытался обосновать более адекватные текстологические принципы¹, которые были положены в основу ряда изданий². Однако обсуждаемый предмет касается не одних филологов, но широкой публики: зачастую она вынуждена читать не совсем то, а иногда — совсем не то, что написал и напечатал автор. Вот почему вопрос: «Какого

* Новый мир. 2003. № 4. С. 144—156.

¹ Шапир 1994; 1999в; 2000а: 224—240; 2001в и др.

² См., например: Пушкин 2002; Боратынский 2002.

„Онегина“ мы читаем?» — мне показалось уместным задать на страницах «Нового мира» (Шапир 2002в)³.

В отличие от предыдущих работ, опубликованных в академической периодике, это мое выступление удостоилось полемической реакции: Е. О. Ларионова и С. А. Фомичев написали в ответ «Нечто о „презумпции невиновности“ онегинского текста» (см. Ларионова, Фомичев 2002). Из того, что для критики они выбрали именно популярную статью, многие положения которой прежде были аргументированы с большей обстоятельностью, я заключаю, что мои оппоненты либо не читают специальных изданий, либо ученым диспутам предпочитают гладиаторские бои. А что же публика, на суд которой выносятся профессиональные споры? «А публика, как судья беспристрастный и благоразумный, всегда соглашается с тем, кто последний жалуется ей» (11: 152).

Поднимая перчатку, должен заранее предупредить, что не смогу ответить моим оппонентам по существу, поскольку существа дела их *взгляд и нечто* не затрагивает. Они даже в мыслях не допускают пересмотра привычных энциклопедических правил⁴ — и тем не менее направляют острие своей критики не против альтернативной текстологической стратегии, а против меня самого: начиная и заканчивая претензиями этического характера, соавторы дополняют их исчислением частных ошибок, якобы совершенных мною. Удивляться этому не приходится: ведь дуэт Фомичева и Ларионовой адресован не филологу, а массовому читателю, для которого, как ни грустно, *argumentum ad hominem* — наиболее действенный и доступный.

Ларионова и Фомичев встают в менторскую позу, с указкой в одной руке и розгами в другой: они называют мою статью «школьнической борьбой неопфита с „корифеями отечественной текстологии“» и заявляют, что построения недоучки рушатся «как карточный домик при свете знания и непредвзятого рассуждения» (последние слова — о себе самих)⁵. Что же, готов учиться, даже если просветители норовят не научить, а проучить. Так уж устроена филология: чем дольше занимаешься ею, тем сильнее ужасаешься бездне своего невежества. Поэтому, получив урок, я тут же сел за работу над ошибками — правда, как вскоре выяснилось, над ошибками самих наставников.

Разобрать все их несообразности мне, к сожалению, не удастся: не хватит места, любезно предоставленного редакцией «Нового мира». Соавторы ухит-

³ Дополненный вариант, предназначенный для специальной аудитории, позднее вышел в «Известиях Российской академии наук» (Шапир 2002г).

⁴ Ср.: Гаспаров Б. 2001; Строганов 2002; Фомичев 2002; Гаспаров Б. 2002.

⁵ См. Ларионова, Фомичев 2002: 156—157. В дальнейшем ссылки на эту статью даются в основном тексте с указанием страниц.

рились десятки раз погрешить против логики и фактов — сходу эти авгиевы конюшни не расчистить. Но чтобы дать адекватное представление о полемической манере Ларионовой и Фомичева, одну группу их возражений есть смысл проанализировать шаг за шагом, не пропуская никаких аргументов. Они касаются вопроса о том, в какой мере последнее прижизненное издание «Онегина» (1837) может быть использовано в качестве источника текста. Этот вопрос моим оппонентам представляется самым существенным: в собственно филологической части их опуса он обсуждается первым. Я тоже признаю его важность, и поскольку до сих пор в пушкинистике он критически не рассматривался, есть надежда, что время, потраченное на дискуссию, будет потеряно не совсем напрасно.

Ларионова и Фомичев начинают с подмены оспариваемого тезиса: по их словам, «одно из главных обвинений», предъявленных мною Б. В. Томашевскому как редактору, состоит в том, что он «неверно избрал основной источник — первое полное издание романа 1833 года (...) Казалось бы, последняя авторская воля должна быть безусловно отражена изданием 1837 года. Так, в частности, думает и М. И. Шапир» (145—146). Нет, насколько мне известно, Шапир так не думает, и оппоненты зря приписывают ему то, чего он никогда не говорил. Во-первых, издание 1837 года, так же как оба предшествующих, не отражает авторской воли «безусловно»: все они повреждены опечатками, которые (я не раз это подчеркивал) необходимо исправлять. А во-вторых, любое прижизненное издание романа может быть взято за основу, ибо каждое отражает культурно значимый момент в истории текста. Единственное, чего, на мой взгляд, делать нельзя, — это произвольно контаминировать рукописные и печатные варианты, отражающие разные стадии работы автора над «Онегиным» (хотя именно так поступал редактор академического собрания сочинений).

Желая принизить значение последнего прижизненного издания, Ларионова и Фомичев объявляют, что оно «делалось в большой спешке и, судя по всему, имело чисто коммерческий характер. В конце октября Пушкин еще вел переговоры о переиздании своего романа (...) с содержанием Гутенберговой типографии Б. А. Враским, а уже 27 ноября 1836 года было дано цензурное разрешение на книгу, которая должна была печататься И. И. Глазуновым» (146). Тут мои оппоненты намеренно сбивают читателей с толку. Когда сообщается, что в конце октября 1836 года Пушкин вел переговоры о переиздании «Онегина», это можно понять только так, что автор предлагал свое сочинение издателю. Однако из письма, на которое ссылаются Ларионова и Фомичев, ясно, что в это время отнюдь не Пушкин, а Враский был готов издавать «Онегина» в счет пушкинского долга: «Посылаю вам, милостивый

государь Александр Сергеевич, счет за все три книжки Современника и как вы мне предлагали вместо уплаты напечатать Евгения Онегина, то потрудитесь уведомить меня, могу ли я приступить теперь к печатанию его, — у меня уже всё для этого готово; если же вы почему нибудь переменили ваше намерение, то сделайте одолжение пришлите с посланным моим следующие мне по счету деньги, в которых я терплю крайнюю теперь нужду. Вы кажется не можете на меня пожаловаться — я был необыкновенно терпелив» (16: 178—179). Это письмо человека, который долго ждал и которому вместо денег было обещано право на переиздание «Онегина»; но *сейчас* Враский подозревает, что Пушкин передумал. «Вероятнее всего, — обоснованно предполагал Н. П. Смирнов-Сокольский, — Глазунов и его приказчик Поляков приступили к печатанию <...> „Онегина“ значительно ранее, чем <...> было написано <...> письмо Врасского от 29 октября 1836 года» (Смирнов-Сокольский 1962: 394).

Насилие над фактами понадобилось моим оппонентам, чтобы искусственно локализовать период подготовки нового «Онегина» между концом октября и концом ноября. Теперь они делают следующий шаг: «Достаточно <...> вспомнить, как складывался у Пушкина этот месяц после получения 4 ноября пасквильного „диплома рога носца“, чтобы понять: изданием 1837 года поэт просто не имел возможности заниматься <...>» (146). Довод сугубо риторический: ниоткуда не следует, что текст «Онегина» подвергся переделкам после 4 ноября. Кроме того, если в день дуэли Пушкин мог заниматься делами «Современника» или зачитываться детской «Историей России» (о чем написал ее автору, Александре Осиповне Ишимовой, прямо перед отъездом на Черную речку⁶), то уж как-нибудь в течение ноября он нашел бы время, чтобы при необходимости просмотреть онегинскую корректуру.

Легенда про «спешку» и «занятость» позволяет Ларионовой и Фомичеву мотивировать очередной аргумент: «<...> изданием 1837 года поэт просто не имел возможности заниматься, почему и текст его оказался искажен многими типографскими огрехами» (146). Последнее прижизненное издание романа действительно пестрит опечатками, но в этом отношении оно не отличается от предыдущих. Должны ли мы отсюда сделать вывод, что Пушкин вообще «не имел возможности заниматься» никакими изданиями «Онегина»? Не должны, так как известно обратное, и потому оппоненты выдвигают тезис, которому они уготовили роль краеугольного камня: «Издание 1833 года тоже далеко не было свободно от опечаток, но ни одна из них, ни грамматическая, ни пунктуационная, ни смысловая, не была в 1837 г. исправлена» (146). В подтверждение приводится около дюжины совпадающих опечаток, но половина из них восходит еще к первому, поглавному изданию «Онегина»

⁶ См. 16: 226—227.

(1825—1832), и, следовательно, сами по себе они не доказывают, что автор стоял в стороне от работы над последним прижизненным изданием.

Ларионова и Фомичев особенно напирают на то, что в нем нет ни малейших следов корректуры, и на этом основании заключают: «Внимательное сопоставление ⟨...⟩ изданий 1833 и 1837 годов со всей убедительностью подтверждает, что издание 1837 года Пушкин не готовил» (147) — это для пушей убедительности трижды повторяется, как заклинание. Боюсь, однако, что сопоставление изданий было проведено без должного внимания. Там, где Ларионова и Фомичев не увидели ни одного исправления, я нашел их свыше тридцати, и касаются они самых разных уровней — от орфографии до семантики. Ср. 1, XV: 12: *И такъ гуляетъ на просторѣ* (1833) → *И тамъ гуляетъ на просторѣ* (1837); 1, XXXIV: 12: *пѣсень* (1825, 1833) → *пѣсенъ* (1837)⁷; 1, XXXV: 14: *Ужъ отворяль своей васисдасъ* (1833) → *Ужъ отворяль свой васисдасъ* (1837); 2, XIII: 11: *сѣѣжались* (1833) → *сѣѣжались* (1837); 3, XXXVI: 9: *Татьяка* (1833) → *Татьяна* (1837); 4, VIII: 9: *утомятъ* (1833) → *утомятъ* (1837)⁸; 4, XVIII: 11: *иметь* (1833) → *имѣть* (1837); 4, XVIII: 12: *друзей* (1833) → *друзей* (1837); 4, XXXII: 12: *отвсюда* (1828, 1833) → *отвсюду* (1837)⁹; 5, XII: 7: *взѣрошенный* (1828, 1833) → *взѣрошенный* (1837)¹⁰; 5, XXI: 1: *Евеній* (1833) → *Евгеній* (1837); 5, XXXIII: 6: *глубое* (1833) → *глубокое* (1837); 5, XXXVI: 1: *роберовъ* (1833) → *робертовъ* (1837)¹¹; 5, XLIV: 4: *съ Ольгой* (1833) → *съ Ольгою* (1837); 6, XXV: 4: *бельѣ* (1833) → *бѣльѣ* (1837); 6, XXV: 9: *санки бѣговые* (1828, 1833) → *санки бѣговья* (1837)¹²; 6, XLIV: 7: *впраду* (1833) → *вправду* (1837); 7, XVI: 1: *Ея сомнѣнія смущаютъ* (1833) → *Ее сомнѣнія смущаютъ* (1837)¹³; 7, XL, 10: *калмыкъ* (1830, 1833) → *Калмыкъ*

⁷ В автографе и в копии Л. С. Пушкина — *пѣсенъ* (см. ПД № 930, л. 17; № 153, л. 18).

⁸ Не надо думать, что такие ошибки наборщик исправлял автоматически. Так, в печатных изданиях «Путешествия Онегина» дважды читаем *верблюдь*, а в обоих автографах — *верблюдь* (ПД № 841, л. 117 об.; № 934, л. 3; ср. Пушкин 1833а: 275; 1837: 297).

⁹ В обоих автографах — *отвсюду* (ПД № 835, л. 75; № 935, л. 19).

¹⁰ В беловике — *взѣрошенный* (ПД № 935, л. 34 об.). С помощью черты над буквой передано удвоение согласного.

¹¹ В автографах и поглавном издании — *робертовъ* (ПД № 836, л. 38; № 935, л. 47; Пушкин 1828а, гл. IV/V: 84).

¹² Автограф не сохранился. Во множественном числе прилагательного окончание мужского рода (*-ые*) исправлено на окончание женского рода (*-ья*) — для согласования с женским родом существительного *санки*.

¹³ Это исправление меняет синтаксическое подчинение: *сомнѣнія чьи? ея* → *смущаютъ кого? ея*.

(1837)¹⁴; 7, XLVIII: 9: *не всытыхнетъ* (1833) → *не вспыхнетъ* (1837); 7, LIV: 2: *Забить и свѣтъ, и шумный балъ* (1833) → *Забить и свѣтъ, и шумный балъ* (1837); Примеч. 6: *se chambre* (1833) → *sa chambre* (1837); «Путешествие Онегина», [XIII]: 12: *кореты* (1833) → *кареты* (1837). В издании 1837 года дважды восстановлена недостающая точка в конце предложения (3, V: 7; 7, X: 14) и один раз — недостающая запятая между однородными членами («Путешествие Онегина», [XIX]: 12), снят лишний знак препинания между сказуемым и подчиненным ему инфинитивом (6, XXXIII: 13), скорректирована пунктуация после обособленного деепричастного оборота (7, XXVIII: 1) и т. д.

Некоторые поправки таковы, что в них трудно не почувствовать руку автора. XLIII строфа 4-й главы в первых двух изданиях оканчивалась:

⟨...⟩ Сердись, иль пей, **и** вечеръ длинной
Кой-какъ проидеть, **и** завтра тожь,
И славно зиму проведёшь.

(Пушкин 1828а, гл. IV/V: 42—43; 1833: 124)

Это однообразное присоединение новых предложений с помощью союза *и* возникло из-за опечатки, устраненной только в 1837 году:

⟨...⟩ Сердись, иль пей, и вечеръ длинной
Кой-какъ проидеть, **а** завтра тожь,
И славно зиму проведешь.

(Пушкин 1837: 132)

Союз *а* в предпоследнем стихе мы находим и в черновом, и в беловом автографе (см. ПД № 835, л. 77 об.; № 935, л. 24).

Другой пример — описание Макарьевской ярмарки по тексту 1833 года:

Сюда жемчугъ привезъ Индеецъ,
Поддѣльны вины Европеецъ.
Табунъ бракованныхъ коней
Пригналъ заводчикъ изъ степей,
Игрокъ привезъ свои колоды
И горсть услужливыхъ костей,
Помѣщикъ спѣлыхъ дочерей,
А дочки — прошлогодни моды.

(Пушкин 1833а: 274—275)

¹⁴ В рукописи — *Калмыкъ* (ПД № 838, л. 75 об.); все остальные этнонимы в издании 1833 г. начинаются с прописной буквы.

Интонационная и синтаксическая самостоятельность двух первых стихов нарушает инерцию перечисления, все другие члены которого разделены запятыми. Пушкин ощущал это единой фразой: в рукописи после слова *Европеецъ* стоит точка с запятой (№ 934, л. 2 об.). В издании 1837 года целостность конструкции восстановлена: в конце второй строки точку заменила запятая. Маловероятно, чтобы такую опечатку мог выловить кто-то, кроме автора: чтение 1833 года не противоречит пунктуационным нормам¹⁵.

Казус с опечатками, будто бы в полном составе перекочевавшими в издание 1837 года, показывает, какова цена декларациям Ларионовой и Фомичева. На одно из вышеприведенных пушкинских исправлений (1, XV: 12) мне уже доводилось указывать (см. Шапир 2002в: 158). Оппоненты вышли из затруднения не моргнув глазом: «⟨...⟩ вряд ли это было исправлением автора ⟨...⟩ к тексту романа в 1836 году вообще не обращавшегося ⟨...⟩ видимо, перед нами просто очередная опечатка издания 1837 года, случайно восстановившая правильное чтение» (149). Что помешает точно так же низвести на положение опечаток заодно и все прочие исправления? Ведь они не могут быть авторскими, потому что Пушкин этим изданием не занимался. А откуда известно, что не занимался? Потому что ничего не исправил. В логике эта ошибка называется *retitio principii*: выводы сделаны на основе посылок, которые сами нуждаются в доказательстве.

Затвердивши, что в 1836 году «Пушкин текста не готовил» (148), мои оппоненты сталкиваются с необходимостью объяснить происхождение тех новаций в «Онегине» 1837 года, которые были канонизированы в академическом собрании сочинений. При этом, с одной стороны, Ларионова и Фомичев вынуждены всячески приуменьшать роль Пушкина в подготовке последнего прижизненного издания. Поэтому они дают полный простор фантазии и утверждают, что «вся авторская работа ⟨...⟩ свелась к двум композиционным распоряжениям», ни одно из которых «не предполагает даже обращения самого автора к тексту романа. Пушкин вполне мог дать устные указания лицу, непосредственно занимавшемуся изданием» (147)¹⁶. С другой стороны, нашим скептикам приходится искать ответ на вопрос, почему при всей «спешке» и «занятости», находясь под впечатлением от пасквильного диплома, Пушкин все же отдавал какие-то «композиционные распоряжения», вместо

¹⁵ Здесь, как и во многих других случаях, Б. В. Томашевский предпочел автографу пунктуацию 3-го издания (ср. 6: 198), к которому, как внушают нам Ларионова с Фомичевым, Пушкин отношения не имел.

¹⁶ Непонятно, почему «композиционным распоряжением» названо изменение текста в 11-м примечании к роману. Впрочем, перестановка посвящения в начало «Онегина» тоже была сопряжена с текстуальными изменениями.

того чтобы просто перепечатать роман. Оказывается, нововведения были «чрезвычайно важными». Например, в издании 1837 года посвящение «обращено не к конкретному адресату, но к читателю вообще, перекликаясь с заключительными строфами романа:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель...»

(147 примеч. 10)

Здесь мои оппоненты попадают в яму, которую сами вырыли: не ясно, в какой мере возникшую перекличку законно интерпретировать как замысел Пушкина. Если он не собственноручно правил текст, а лишь давал «распоряжения» неустановленному лицу, возможно, посредник что-то напутал и забыл выставить перед посвящением имя П. А. Плетнева? По крайней мере, в первой же посмертной републикации романа его имя появляется вновь (Пушкин 1838: [VII]).

Список осмысленных разночтений между изданиями 1833 и 1837 годов двумя упомянутыми отличиями не исчерпывается. Но все остальные разночтения Ларионова и Фомичев игнорируют, опять прибегая к *retitio principii*: «⟨...⟩ поскольку ⟨...⟩ Пушкин текста не готовил, а перепечатывал с издания 1833 года, эти „новации“ при ближайшем рассмотрении должны быть признаны просто опечатками ⟨...⟩ согласимся, довольно странно представить, что в ноябре 1836 года, перепечатывая роман с издания, содержащего большое число искажений, нарушения рифмы и смысла, Пушкин, оставив все это без внимания, заменил лишь „покойника“ на „покойного“, а „Филипьевну“ на „Филатьевну“» (148). Это сказка про белого бычка. На самом деле, как уже было сказано, изменения в онегинский текст Пушкин мог внести до ноября 1836 года — и даже прежде, чем он уговорился о новом издании с Глазуновым. Затем, более 30 опечаток при подготовке этого издания было выправлено. И наконец, относительная немногочисленность стилистических и смысловых замен не есть признак их недостоверности. Так, 2 декабря 1836 года, через пять дней после того, как было дано цензурное разрешение на «Онегина», тот же цензор, П. А. Корсаков, позволил переиздать пушкинские «Стихотворения» (1829—1835, ч. I—IV). Цензурный экземпляр III и IV части сохранился в общем переплете. Пушкин внес сюда только два исправления (оба в «Сказку о рыбаке и рыбке»): «⟨...⟩ в стихѣ

„Пришель неводъ съ золотой рыбкою“

слово „золотой“ зачеркнуто и на полѣ написано Пушкинымъ: „одною“, а ⟨...⟩ противъ стиха

„Жемчуги окружили шею“

написано, карандашомъ же: „огрузили“» (Модзалевский 1910: 83)¹⁷. Моим критикам впору воскликнуть: этого не может быть, потому что этого не может быть никогда (тем более если принять во внимание «занятость» и «диплом рогоносца»).

Перехожу к последнему аргументу, с помощью которого соавторы тщатся доказать, что Пушкин в 1836 году к онегинскому тексту не притрагивался: «Тот факт, что печатание романа, вероятно, было начато еще до получения цензурного разрешения, также говорит в пользу неизменности текста (...) только при простой *перепечатке* романа к повторному цензурованию можно было отнестись как к формальности» (148 примеч. 13). Редкая нечувствительность к собственным противоречиям! Неужто Ларионова и Фомичев все-речь полагают, что замены «„покойника“ на „покойного“, а „Филипповны“ на „Филатьевну“» острее нуждались в цензурском одобрении, чем перенос посвящения в начало романа или новый текст примечания об африканском происхождении поэта? Между прочим, Пушкину и раньше случалось идти на прямое нарушение правил цензурования: напомним, что «Северные Цветы на 1832 год» прошли цензуру 9 октября 1831 года, хотя дособрать альманах удалось лишь в начале декабря (см. Мурьянов 1999: 48—51). Не исключено, что, готовя последнее издание «Онегина», автор намеревался и вовсе обойтись без цензурного разрешения (см. Смирнов-Сокольский 1962: 393—394).

Мы видим, что попытку дискредитировать это издание Ларионова и Фомичев предприняли с негодными средствами: все их доводы не выдерживают проверки. Сами спорщики, правда, свое мнение считают «абсолютно обоснованным» (147). Их не смущает даже предание об участии Пушкина в подготовке издания 1837 года, мысль о котором поэту подал В. П. Поляков: «Пушкинъ согласился на это предложеніе, въ видѣ пробы, и уступилъ хозяину Полякова Ильѣ Ивановичу Глазунову право на изданіе Онѣгина за 3.000 руб. въ числѣ 5.000 экз. въ миниатюрномъ форматѣ. Когда заключали условіе и дѣлали пробы печати и бумаги для изданія, то Пушкинъ до того увлекся разсмотрѣніемъ разныхъ мелочей и подробностей, ему чрезвычайно въ этомъ изданіи понравившихся, что можно сказать дѣтски сталъ слушаться Полякова» (Краткий обзор 1882: 68). Рассказ, избоблюющий деталями, занимает около двух страниц, но Ларионова и Фомичев расценивают его как «юбилейно-рекламный» вымысел (148 примеч. 13) — на том лишь основании, что «Об-

¹⁷ Симптоматично, что в первом из этих стихов Пушкин поправил эпитет, но проглядел версификационный сбой на клаузуле: *рыбкою* вместо *рыбкой* (в каждой строке «Сказки» последнее ударение падает на второй слог от конца).

зор издательской деятельности Глазуновых» дает завышенную характеристику типографскому качеству издания: «Оно исполнено было такъ тщательно, такъ, какъ не издавались ни прежде, ни послѣ того сочиненія Пушкина. Корректурныхъ ошибокъ не осталось ни одной; послѣднюю корректуру самымъ тщательнымъ образомъ просматривалъ самъ Пушкинъ» (Краткий обзор 1882: 69). Разумеется, слова об отсутствии ошибок не соответствуют действительности, но это не значит, что весь рассказ придуман в рекламных целях¹⁸. Это не значит даже, что Пушкин не держал корректуры: он мог читать ее как обычно, то есть пропуская опечатки¹⁹.

Увы, по части логики Ларионова с Фомичевым не уступят персонажам «Мелкого беса». Имитируя формы научного рассуждения, мои оппоненты прикрывают этим фиговым листком полную несостоятельность своей аргументации. На протяжении всей статьи повторяются однотипные ошибки, среди которых почетное место занимает вывод из недоказанного, встроенный в порочный круг (*circulus vitiosus*). Как по нему ходят соавторы, мы уже наблюдали, поэтому ограничусь единственным дополнительным примером. В беловике пушкинской пародии на Дантовы терцины («И дале мы пошли — и страх обнял меня...», 1832) есть строка, представленная в двух вариантах, один из которых содержит неприличное слово: *И съ горя пернулъ онъ — Я взоры потупилъ* (ПД № 182, л. 1). Скорее всего, оборот, нарушающий благопристойность, был навеян эпизодом «Ада», где описываются кривляния бесов: *⟨...⟩ Ed elli avea del cul fatto trombetta = ⟨...⟩ И он сделал из задницы трубу* (Inf. XXI: 139; см. Шапир 2002б: 59). М. А. Цявловский полагал, что именно процитированный вариант, оставшийся у Пушкина незачеркнутым, «представляет собою окончательную редакцию, а редакция: „Тут звучно лопнул он — я взоры потупил“ ⟨,⟩ приписанная на полях, является вынужденной цензурными соображениями» (Цявловский 2002: 229). Ларионова и Фомичев протестуют: «Пушкин не завершил ⟨...⟩ работу» над этим стихотворением «и не собирался его печатать, так что говорить о каких-либо „цензурных заменах“ в данном случае вообще бессмысленно» (155). Но откуда это известно? Довод у критиков лишь такой: «О неоконченности работы свидетельствуют ⟨...⟩ „параллельные“ варианты одной ⟨...⟩ строки» (155). Круг замкнулся: не-

¹⁸ Так, сведения о тираже и пушкинском гонораре «подтверждаются и другими источниками» (Смирнов-Сокольский 1962: 391).

¹⁹ От Смирнова-Сокольского, который впервые привлек внимание пушкинистов к «Обзору», не укрылись отдельные преувеличения, идущие от «юбилейной приподнятости тона» (1962: 391), однако ему и в голову не пришло поставить под сомнение самый факт участия автора в издании 1837 года.

кий вариант нам запрещается рассматривать как следствие автоцензуры, потому что свое стихотворение Пушкин не собирался печатать — что, в свою очередь, доказывается только наличием этого самого варианта²⁰.

С другой уловкой моих оппонентов мы тоже сталкивались выше: переисказывая или вырывая слова из контекста, они грубо искажают мою позицию. Например, я обращаю внимание на непоследовательность, с какой редакторы академического собрания сочинений обходились с разными проявлениями цензуры и самоцензуры: одни «вольности» выпячены, другие завуалированы (если вынужденная замена носила социально-политический характер, исходный вариант, как правило, восстанавливается, а если были выброшены обscene слова и обороты, то они восстановлению не подлежат). В «Телеге жизни» (1823) точками означен пропуск матерного выражения. Приветствуя такую подачу текста, Ларионова и Фомичев демонстрируют двойной стандарт: «Стоит ⟨...⟩ отметить, что в академическом собрании сочинений стихотворение напечатано в точном соответствии» с последней прижизненной публикацией, «текст которой готовился самим Пушкиным ⟨...⟩ это ⟨...⟩ соответствует и тем текстологическим принципам, которые выдвигает М. И. Шапир» (156). Так-то оно так, но в случаях, когда автоцензуре подвергнута не матерная брань, а социальная критика, последняя авторская воля нашим текстологам не указ. Я упрекаю редакторов академического собрания не за то, что они напечатали «Телегу жизни» с купюрой, а за то, что они крайне избирательно боролись с последствиями цензуры, — но критики делают вид, что этого не понимают, и уличают меня в «серьезной текстологической ошибке» (156).

В статье, вызвавшей негодование Ларионовой и Фомичева, я пытаюсь растолковать, почему в основном тексте надо восстанавливать только те цензурные изъятия и замены, неприятие которых автором подтверждается документально, — в противном случае варианты, не попавшие в печать, должны занять место среди других разночтений. Для моих оппонентов это повод поупражняться в политической демагогии: «⟨...⟩ Шапир, похоже, не отдает себе отчета, куда его может привести святое уважение к цензуре» (152). Я испытываю «святое уважение» не к цензуре, а к истории поэтического слова, ко-

²⁰ Между прочим, в беловике 2-й главы «Онегина» тоже есть параллельные варианты (один помечен автором как подцензурный), но разве у Пушкина не было намерения эту главу печатать? И еще: Томашевскому случалось усматривать следы автоцензуры даже в тех вариантах, которые Пушкин зачеркнул на стадии творческой работы над рукописью (ср. ПД № 935, л. 24); Ларионова и Фомичев это решение поддерживают (154—155). Почему же с порога отвергается аналогичное решение Цявловского?

тору не стану фальсифицировать в угоду своей или чужой идеологии. Пушкин был «убежден [в необходимости] цензуры в образованном нравственно и христианском обществе, под какими бы законами и правлением оно бы ни находилось» (11: 235 и далее)²¹. По этой причине я склонен очищать текст не от любых последствий давления на автора (чего добиться все равно невозможно), но исключительно от тех, с которыми он не мог примириться. Ларионовой и Фомичеву в этом мерещится абсурдность: «⟨...⟩ следующим шагом должно стать требование исключить из собраний сочинений Пушкина все его произведения, не печатавшиеся при жизни из цензурных соображений» (152). Силясь довести мою точку зрения «до логического конца», оппоненты который раз укрепляют меня в подозрении, что с логикой у них не все в порядке: варианты, отвергнутые цензурой, я предлагаю не исключить, а переместить в другой раздел. Аналогия была бы корректной, если бы «следующим шагом» стало предложение разграничить под одной обложкой произведения, публиковавшиеся и не публиковавшиеся самим автором. Это не обязательно, но допустимо и практикуется: ничего абсурдного в таком расположении текстов, во всяком случае, нет.

Наряду с законами формальной логики, Ларионова и Фомичев регулярно нарушают «закон достаточного основания». Например, в их статье то или иное чтение не раз провозглашается опечаткой только из-за того, что оно отличается от чтения автографов или предыдущих изданий (см. 149 и др.). Однако ссылок на более ранние источники часто бывает мало: у нас нет ни одной рукописи, с которой осуществлялся набор «Онегина», не говоря о том, что поэт менял текст и тогда, когда роман уже был опубликован. Сотни вариантов не имеют рукописного подтверждения. Во всех трех изданиях напечатано: *Но, Боже мой, какая скука* (1, I: 6), — хотя в обоих автографах: *какая мука* (ПД № 930, л. 3; № 153, л. 3); напечатано: *Такъ думаль молодой повѣса* (1, II: 1), — а в автографах повеса *мыслиль* (ПД № 930, л. 3 об.; № 153, л. 3 об.); напечатано: *Тамъ будетъ балъ, тамъ дѣтскій праздникъ* (1, XV: 5), — при том что в рукописи и в копии Л. С. Пушкина: *У Князя балъ, у Графа праздникъ* (ПД № 930, л. 9; № 153, л. 9 об.); и т. д. Мне невдомек, почему оппоненты квалифицируют как ошибку чтение 1837 года: *Филипьевна* вместо *Филатьевна* (3, XXXIII: 6); с тем же успехом ошибочными можно счесть оба этих варианта, поскольку в черновиках и беловиках няню Татьяны зовут *Вадеевой* (ПД № 834, л. 34 об., 36; № 835, л. 11 об.; № 931, л. 17, 20; № 933, л. 24).

Дефицит аргументов Ларионова и Фомичев восполняют словесной эквилибристикой. В рукописи и в отдельном издании 1-й главы Пушкин спраши-

²¹ Ср.: «Цензор есть важное лицо в гос(ударстве), сан его имеет нечто священное» (11: 237).

вает, не изменились ли петербургские актрисы: *Все тѣ же ль вы?* (1, XIX: 3). В более поздних изданиях вопрос поставлен иначе (*Всѣ тѣ же ль вы?*), и понять его можно двояко: 1) «все ли вы такие, как прежде?»; 2) «не изменился ли ваш состав?». Мои оппоненты категорически настаивают, что это опечатка: «Такого рода мелочная „каламбурная“ правка менее всего вписывается в накопленные текстологами (...) наблюдения о работе Пушкина с поэтическим словом» (149). Но в предполагаемой правке нет ровным счетом ничего «каламбурного», а «мелочной» она может показаться лишь тем, кто привык мыслить «крупными историческими категориями». Фомичев и Ларионова путают собственный исследовательский опыт с опытом пушкинской текстологии, которой известны аналогичные случаи «каламбурной» правки в «Онегине». В первом беловом автографе 2-й главы (XXIV: 8) местоимение *всѣ* под пером поэта превратилось в наречие *все*: *Мы всѣ должны (...)* → *Мы все должны (...)* (ПД № 931, л. 18). Эта «мелочная» поправка перешла во второй беловой автограф (см. ПД № 932, л. 3), но в поглавном издании Пушкин вернулся к тому, с чего начинал:

(...) Иль дѣвичьей. Мы **всѣ** должны
Признаться, вкуса очень мало
У нас и въ нашихъ именахъ (...)

(Пушкин 1826, гл. II: 27—28)

Если бы поэт имел счастливую возможность посоветоваться с Ларионовой и Фомичевым, он, надо думать, ни за что не стал бы заниматься подобными пустяками.

Иногда, за неимением лучшего доказательства, мои оппоненты опираются на авторитет (*argumentum ipse dixit*). В VIII строфе той же главы последние строки, пропущенные во всех прижизненных изданиях, в академическом собрании восстановлены. Ларионова и Фомичев это оправдывают: «Не только Томашевский, но и другие исследователи признавали здесь безусловную цензурную купюру. Сошлемся, например, на мнение Ю. М. Лотмана: „Такой отрывочный текст не имел никакого иного смысла, кроме единственного — указать читателю на значимость для автора пропущенных стихов“» (154). Любой специалист понимает, что как текстолог Томашевский пользуется неизмеримо бóльшим авторитетом, чем Лотман, но профану имя первого не говорит ничего, а имя второго на слуху. По сути *argumentum ipse dixit* — мнимый: одним корифеям противостоят другие, а заблуждаться способен кто угодно. Скажем, Томашевский в 1937 году пропущенные стихи восстановил, а С. М. Бонди, сделавший для пушкинской текстологии не меньше, следовал прижизненным изданиям (см., например, Пушкин 1936г: 43; 1957: 79). Там,

где одни видят «безусловную цензурную купюру», другие таковой не усматривают; к последним относятся Ю. Н. Тынянов (1934: 360) или В. С. Нечаева, порицавшая Томашевского за своеволие: «Никакого доказательства цензурного воздействия у нас нет, и включение этих <...> стихов в основной текст „Евгения Онегина“ является, по нашему мнению, произволом редактора» (Нечаева 1957: 63). В конце концов, если факт цензурного вмешательства столь очевиден, как это кажется моим оппонентам, почему с 1924 по 1936 год сам Томашевский вместо пропущенных строк печатал ряды точек (см. Шапир 2002г: 6 примеч. 8)?

Будем справедливы — в обоснование взглядов Томашевского и Лотмана оппоненты вносят свою лепту: «На вероятность прямого цензурного вмешательства указывает <...> отсутствие <...> точек на месте пропуска в <...> отдельном издании» 2-й главы. Ларионова и Фомичев кивают на цензурный устав, который предписывал, чтобы недозволенные места «не были заменяемы точками, могущими дать повод к неосновательным догадкам и превратным толкам» (153). Вряд ли Томашевский с Лотманом обрадовались бы такой поддержке: уж больно незатейливый довод изобрели их сторонники. В отдельном издании 2-й главы лакуны недвусмысленно обозначены — пусть не точками, так пробелами, величина которых зависит от числа отсутствующих строк (при этом поле для догадок остается не менее широким)²². С 1826 года в поглавном «Онегине» таким способом оформлялись почти все купюры: и цензурные, и авторские; различать те и другие по внешнему виду додумались только мои оппоненты.

Помимо логических нелепостей, статья Фомичева и Ларионовой включает в себе неимоверное количество прямых фактических ошибок. Некоторые были перечислены, но список их гораздо длиннее. Так, соавторы ставят в заслугу Томашевскому, что он исходил «из всей совокупности источников текста, как печатных, так и рукописных, проанализированных и представленных им в отделе „Другие редакции и варианты“» (149). Но в том-то и беда, что десятки печатных вариантов Томашевский упустил из виду: не включенные в список разночтений, они лишают нас полной уверенности в том, что каждое текстологическое решение ученый принимал, исходя, как нас заверяют, «из всей совокупности источников».

По сведениям моих оппонентов, глагол *примолвить* в значении «сделав что-н., сказать, промолвить» «фиксируется у Пушкина лишь в форме деепричастия» (149 примеч. 14). В действительности личная форма глагола в этом значении встречается у Пушкина дважды: в черновике «Цыган» (*примолвит*) и в «Сценах из рыцарских времен» (*примолвил*); второе из этих словоупот-

²² См. Пушкин 1826, гл. II: 14, 37.

реблений отражено в «Словаре языка Пушкина» (см. 4: 421 примеч. 5в; 7: 215; а также СП, III: 750).

Едва ли не любая попытка дать лингвистический комментарий оборачивается для Ларионовой и Фомичева конфузом: «⟨...⟩ в лексико-грамматическом отношении весьма сомнительное выражение „дышать критикой“ очевидно уступает употребительному галлицизму „дышать свободой / вольностью“ — „respirer l'air de la liberté“» (153). Мои оппоненты усугубляют оплошность Лотмана, вслед за ним неправомерно сопоставляя выражение *дышать вольностью* с французским *respirer l'air de la liberté* (см. Лотман 1980: 144). *Дышать вольностью* — и вправду галлицизм, но лишь потому, что глагол *дышать* здесь использован не в прямом значении, а в соответствии с переносным употреблением французского *respirer*: по-французски можно сказать *respirer qch* (то есть *дышать чем-л.*) в смысле «служить выражением чего-л.». [Написав Н. И. Гнедичу о Ю. А. Нелединском: «Нъга древнихъ, эта милая небрежность дышетъ въ его стихахъ», — Батюшков подчеркнул слово *дышетъ* и сделал приписку: «Галлицизмъ! — Не показывай Шишкову» (Батюшков 1883: 11).] Иными словами, *дышать вольностью* — точно такой же галлицизм, как и *дышать критикой* (что значит вовсе не «вдыхать критику», а «выдыхать ее», и в контексте французского словоупотребления звучит не менее естественно²³). Напротив, в составе выражения *respirer l'air de la liberté* «дышать воздухом свободы» глагол *respirer* употреблен в прямом значении, а идиоматичность этому обороту придает генитивная метафора «воздух свободы», которая в «Онегине» отсутствует.

Мои оппоненты систематически обнаруживают плохое знакомство с автографами. Согласно Ларионовой и Фомичеву, «нет никаких оснований считать, что окончание причастия (*избранныя* вместо грамматически верного *избранные*) в печати появилось в результате сознательной правки Пушкина. В данной конечной позиции начертание *-я* и *-е* в пушкинских рукописях настолько сходно, что ошибка набора вполне объяснима» (154 примеч. 40). Набор тут ни при чем; в авторском экземпляре поглавного издания рукою Пушкина четко написано: *Что есть избранныя судьбами* (ПД № 936, л. 75).

Фомичев и Ларионова уверяют, будто Н. И. Измайлов в 3-м томе академического собрания «включил в текст, печатаемый в основном корпусе ⟨...⟩ последний ⟨...⟩ появившийся в рукописи вариант („Тут звучно лопнул он — я взоры потупил“)», а среди разночтений «указал, что предшествующий вариант („Тут звучно пернул он — я взоры потупил“) остался в рукописи

²³ Ср.: ⟨...⟩ *Его перо любовью дышетъ* ⟨...⟩ (4, XXXI: 3); ⟨...⟩ *и теплотой // Каминь чуть дышетъ* ⟨...⟩ (4, XLVI: 4–5); ⟨...⟩ *Тамъ все Европой дышетъ, вѣтъ* ⟨...⟩ («Путешествие Онегина», [XI]: 5) и т. п.

незачеркнутом» (155). Соавторы навязывают Измайлову свою ошибку. Прежде чем учить кого-то азам текстологии, следовало бы внимательнее прочесть пушкинский текст: последнего из названных вариантов вообще не существует.

Мои оппоненты безапелляционно утверждают, что 2-й стих строфы XIX в черновом и беловом автографах 1-й главы одинаково «читается: „Сатиры смелый властелин“. Причем окончание слова „смелый“ написано совершенно отчетливо и не оставляет ни малейшего повода для сомнений» (158). Это чистая дезинформация, но так как я могу быть заподозрен в предвзятости, предоставлю слово текстологу, который специально занимался источниками данной строки: «⟨...⟩ перед нами три неоспоримые факта: 1) в черновике окончание слова „смелый“ или „смелой“ неясно, но скорее всего „смелой“; 2) в каллиграфически написанной беловой отчетливо читается „смелый“; 3) в четырех прижизненных изданиях первой главы неизменно — „смелой“» (Берков 1962: 62).

Не владея приемами научной полемики, Ларионова и Фомичев пускают в ход обвинения этические. Но единственное мое преступление против нравственности, по сути, сводится к тому, что я подверг критике работу выдающегося текстолога: «Зачем торжествовать с детским тщеславием, найдя ошибку в великом труде своего предшественника?» (151). Не ошибку, а множество ошибок — но при чем тут торжество?! Оппоненты сгущают и утрируют мои замечания, раскаляя их до такого градуса, какого они отдаленно не имели, — и в то же время непомерно превозносят и канонизируют Томашевского, который (как всякий подлинный ученый) в этом нимало не нуждается: «⟨...⟩ Шапир набрасывается на ⟨...⟩ одного из основателей современного пушкиноведения, по свидетельству всех современников, человека необычайного таланта, пронизательности, научной добросовестности и принципиальности, филологический авторитет которого никогда никем не ставился под сомнение» (145).

Ларионова и Фомичев вольны превращать историю науки в агиографию, только зачем ссылаться на «всех современников»? Достаточно вспомнить Ю. Г. Оксмана, который до ареста руководил подготовкой юбилейного академического собрания. Характеризуя редакторскую деятельность коллеги, он не раз говорил об «импрессионистически-озорных вторжениях Б. В. Томашевского в пушкинский канон», о «курьезах легкомысленного не по годам дилетанта» и даже о его «возмутительной халтуре» (Азадовский, Оксман 1998: 128, 78, 118; см. также: Гришунин 2001: 343—358; Пильщиков 1999/2000: 18). При этом Оксман не ставил под сомнение профессиональный авторитет Томашевского: «Я всегда считал и считаю ⟨...⟩ Б(ориса) В(икторовича) очень талантливым и умным исследователем, самым крупным из ныне жи-

вущих пушкиноведов; но это не мешает мне видеть в его работах и рецидивы детских болезней опоязовских времен, и смешные претензии на независимость от предшественников и непогрешимость» (Азадовский, Оксман 1998: 78)²⁴. Изъяны академического шестнадцатитомника Оксман безуспешно пытался сделать предметом публичного обсуждения: «⟨...⟩ мне затыкали рот, говоря, что я охаиваю высшие достижения советской науки. В. Д. Бонч-Бруевич и Н. Ф. Бельчиков заставили меня замолчать, угрожая возвращением на Колыму. С. М. Бонди и Б. В. Томашевский оказывали на меня „моральное“ воздействие в том же направлении» (Оксман, Чуковский 2001: 106). Сегодня эстафета переходит в руки Ларионовой и Фомичева.

Я не сказал даже половины того, что имею: полемика, не слишком удобная для популярного журнала, и так чересчур затянулась. В извинение пусть послужит то, что спор мне навязан, и уклониться от него я не мог, привыкши следовать правилу Пушкина: «Тот, о котором напечатают, что человек такого-то звания, таких-то лет, таких-то примет — крадет например платки из карманов — всё-таки должен отозваться и вступить за себя, конечно не из уважения к газетчику, но из уважения к публике» (11: 168).

Оппоненты «нимало не сомневаются», что их нарекания «не помешают» мне «успешно продолжать работу над онегинской текстологией» (158). Впервые, уже помешали, ибо заставили потратить на отповедь время, которым я сумел бы распорядиться с большей отдачей. Но еще хуже то, что для моих занятий текстологией «Евгения Онегина» критика Фомичева и Ларионовой оказалась практически бесполезной: в этом отношении их «Нечто» есть, по сути дела, *ничто*.

²⁴ Год спустя Оксман писал тому же адресату: «⟨...⟩ вы являетесь одним из самых тонких и высококвалифицированных редакторов, с огромным чувством такта — исторического, филологического и литературного, чего не было и нет ни у Томашевского, ни у Цявловского, ни у Б. М. Эйхенбаума (что уж говорить о прочих!). На три головы выше своих коллег С. М. Бонди, но он глушит свой редакторский такт анархической недисциплинированностью мысли и почти полным отсутствием интереса ко всему тому, что сделано не им самим» (Азадовский, Оксман 1998: 129).

Текстология vs аксиология (Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова»)*

Ни в одном из моих сочинений, даже из тех, в коих я наиболее раскаиваюсь, нет следов духа безверия или кощунства над религиєю. Тем прискорбнее для меня мнение, приписывающее мне произведение столь жалкое и постыдное.

*А. Пушкин. Из показаний по делу о
«Гавриилиаде»*

Кто мог сочинить подобную мерзость и обидеть Пушкина, выпуская оную под его именем?

Николай I. Из резолюции на следственных документах

Вопреки нашему желанию и в нарушение собственных научных планов мы вынуждены вновь обратиться к вопросу об авторстве «Тени Баркова», который (во всяком случае, для себя) полагали уже закрытым. Мы считаем, что проблема атрибуции, удовлетворительно решенная М. А. Цявловским (1996; 2002) три четверти века назад, в последние пять лет была искусственно гальванизирована. С конца 1920-х годов уверенность в пушкинском авторстве «Тени» печатно выражали П. Е. Щеголев (1928: 167—172; 1931: 26—32), Н. О. Лернер (1929а; 1929б: 47—56), В. Н. Орлов (1931: 146), Л. Б. Модзалевский (1934: 815—817, 822; 1936: 13—15, 17, 22), Ю. Н. Тынянов (1936: 538, 546), Г. И. Чулков (1938: 39), Д. Д. Благой (1950: 120, 548 примеч. 38),

* Совместно с И. А. Пильшиковым. Впервые: Известия РАН. Серия литературы и языка. 2005. Т. 64, № 3. С. 41—52. Расширенный вариант: Антропология культуры / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры. М.: Новое изд-во, 2005. Вып. 3: К 75-летию Вяч. Вс. Иванова. С. 219—248.

Л. П. Гроссман (1955: 153, 156—157), Б. В. Томашевский (1956: 39), Ю. М. Лотман (1989: 322) и другие ученые. Из разных источников мы знаем, что основные выводы Цявловского поддержали многие авторитетные пушкинисты, в своих исследованиях эту тему не поднимавшие, — в том числе С. М. Бонди, Н. В. Измайлов, И. Л. Фейнберг (см., например, Ваншенкин 1990; Богаевская 1990; Фейнберг 1990; Лацис 1999: 241; Цявловский, Цявловская 2000: 116). В устном обсуждении работы Цявловского, помимо некоторых вышеперечисленных филологов, принимали участие Н. С. Ашукин, Г. А. Гуковский, Ю. Г. Оксман, С. А. Рейсер, А. Л. Слонимский, Д. П. Якубович, но никто из них не усомнился в пушкинском авторстве (см. Цявловский, Цявловская 2000: 98, 148). Это единодушие вылилось в решение редколлегии, постановившей напечатать обценную балладу в виде отдельного приложения к первому тому большого академического собрания сочинений Пушкина (см. Цявловская 1962: 418; Пушкин 1996: 133; 2002: 158—159).

По случайному стечению обстоятельств принятое решение не было исполнено (см. Пушкин 1996: 134), и научная обязанность квалифицированно подготовить текст баллады и комментариев перешла по наследству к сотрудникам нового академического собрания сочинений. Редактор его пробного тома В. Э. Вацуро в 1994 г. писал: «Настоящий том содержит все лицейские поэтические тексты Пушкина, исключая обценную поэму-балладу „Тень Баркова“, которую предполагается издать отдельно в качестве приложения в ограниченном числе экземпляров» (Пушкин 1994: 511). По каким-то причинам это отдельное издание тоже не состоялось, как не состоялось и научное издание «Тени» в составе первого тома нового академического собрания сочинений, увидевшего свет в юбилейном 1999 году. На сей раз в предисловии к примечаниям В. Э. Вацуро внес существенные коррективы: он констатировал наличие сомнений в пушкинском авторстве «Тени» и признал, что текст баллады не включен в первый том нового собрания сочинений из-за того, что коллектив, занятый его подготовкой, не справился в срок с поставленной задачей, оказавшейся, по словам редактора, непосильной: «Настоящий том, — сообщал В. Э. Вацуро, — содержит все лицейские поэтические тексты Пушкина, исключая обценную поэму-балладу „Тень Баркова“, которая, учитывая сложность вопроса о ее тексте и самом авторстве, будет включена в один из последующих томов, — вероятнее всего наряду с другими дубиальными текстами» (Пушкин 1999: 564)¹.

С этих пор заявления о дубиальности «Тени Баркова» стали расти как грибы. В преамбуле к первому тому «Собрания сочинений» Пушкина, вы-

¹ Немотивированность и алогичность такого намерения не ускользнули от рецензента (см. Немзер 1999).

шедшему под редакцией В. С. Непомнящего, сказано: «В настоящее собрание входят все художественные произведения, критические и публицистические труды и письма Пушкина; исключение сделано для поэмы „Тень Баркова“, которая могла бы быть помещена в раздел „Dubia“, если бы текст ее был пригоден для печати» (Пушкин 2000: 13—14; ср. Сурат 2003: 152). Таким образом, в 2000 г. В. С. Непомнящий без всяких аргументов усомнился в пушкинском авторстве, а на следующий год, в четвертый раз перепечатывая книгу «Поэзия и судьба», он, как и в предыдущих изданиях, снова назвал «Тень Баркова» «роскошной непристойностью» Пушкина (Непомнящий 2001: 415; ср. 1983: 302) — надо думать, сомнения развеялись. Со всей определенностью о балладе как о произведении Пушкина, не лишенном «талантливости» и «художественности», В. С. Непомнящий отозвался также в статье «С веселым призраком свободы»: «Мальчишка Пушкин и тут Пушкин, что бы там ни считал А. Чернов» (Непомнящий 1992: 275; ср. Чернов 1991). Позднее эта работа была включена в книгу «Пушкин. Русская картина мира» (Непомнящий 1999: 388), появившуюся незадолго до первого тома «Сочинений», где В. С. Непомнящий вдруг оповестил читателей, что авторство «Тени Баркова» под вопросом. А уже совсем недавно — противореча себе, но об этом противоречии умалчивая — он объявил, что «причастность Пушкина к „Тени Баркова“ очевиднейше гипотетична» (Непомнящий 2005: 7).

В 2001 г. той же проблемы коснулся С. А. Фомичев: «До сих пор никем было серьезно не доказано пушкинское авторство лицейской по происхождению поэмы „Тень Баркова“ (...) сомнения на этот счет вполне правомерны прежде всего в силу чисто версификационной слабости этого произведения, едва ли возможной даже у раннего Пушкина (ср., например, его поэму 1814-го года „Монах“)» (2001: 170). Тут мы позволим себе на время прервать цитату и напомним, что «Монах» датируется не 1814, а 1813 годом (Цявловский 1962: 82—84; Пушкин 1999: 558—559, 572). Никаких «чисто версификационных» недостатков, то есть нарушения правил стихосложения, в «Тени Баркова» нет; в «Монахе», напротив, встречаются столь детские ошибки против языка и смысла, каких в «Тени Баркова», написанной спустя год или около, мы уже не найдем, например: *Весь круглый год святой отец постился* (...) (I, 49); (...) *Взад и вперед со страхом оглянулся* (...) (I, 116; картину того, как герой «со страхом оглядывается вперед», оставляем воображению читателей) — и т. д. (Пушкин 2002: 14—15)².

² Все стихотворные произведения Пушкина, вошедшие в большое академическое собрание сочинений, цитируются по этому изданию (Пушкин 1937—1949), а «Тень Баркова» — по реконструированному нами тексту (Пушкин 2002: 33—41) с оговоренными ниже поправками (см. примеч. 13 и 23).

Возвратимся к цитате из С. А. Фомичева: «Возможно, „Тень Баркова“ — плод коллективного творчества; подобное озорство было распространенным в условиях закрытого мужского учебного заведения» (2001: 170). Не совсем понятно, что хочет сказать автор: что лицеисты нашкодили, а паинька Пушкин оставался при этом в стороне? Но почему же тогда в одной из «национальных лицейских песен» именно о Пушкине пелось: *А наш француз // Свой хвалит вкус // И материцину порет* (Цявловский 2002: 166; ср. Гаевский 1863, № 7: 157; Грот 1911: 224; Щеголев 1928: 170; 1931: 30)? Неужели-таки свалили, безобразники, с больной головы на здоровую? А если Пушкин всё же принимал участие в этом, как выражается С. А. Фомичев, «коллективном творчестве», то причём здесь раздел «Dubia»? Для таких сочинений предназначен другой раздел — «Коллективное». Но тогда что же получается? что Пушкин solo написать таких слабых стихов не мог, а вот объединив усилия с товарищами — пожалуйста?³

Вообще при решении вопросов атрибуции апеллировать к художественному качеству — самое последнее дело: то, что одному представляется бездарным, другому может показаться шедевром. Порицания недостатков «Тени» у С. А. Фомичева не менее субъективны, чем восторги Лернера, убежденного, что «в пользу авторства Пушкина говорят (...) сами стихи, которых нет никакой возможности приписать кому-либо другому из тогдашних лицейских поэтов. Ни у Дельвига, ни у Илличевского (не стоит говорить о Кюхельбекере) мы не найдем стихов такой силы, энергии и зрелости» (Лернер 1929а: [9]; ср. 1929б: 52—53). Цявловский тоже заключил, что «Тень Баркова» — «вещь большого мастерства» и «лучшее произведение в барковском стиле» (2002: 299). Тынянов, перифразируя Лернера, говорил о стихах баллады, что они «исполнены отвратительной силы» (1936: 538). И даже В. С. Непомнящий, как уже отмечалось, оценил «Тень» как «роскошную непристойность». Все эти характеристики нам видятся преувеличенными и необязательными (что, кстати, продемонстрировал В. С. Непомнящий, кардинально свою оценку переменивший), но зато они хорошо показывают, что в случае с атрибуцией «Тени Баркова» на эстетический критерий опираться не приходится.

В 2002 г. слова С. А. Фомичева о «недоказанности» пушкинского авторства подхватили составители краткого очерка жизни и творчества Пушки-

³ К слову, уровень поэтического мастерства в 1813 г. и в начале 1814-го у главных лицейских поэтов был примерно одинаковый. Об этом говорит хотя бы такой факт. В антологии «Жертва Мому», составленной и переписанной Пушкиным в начале 1814 г., «большая часть (...) стихотворений», по сведениям В. П. Гаевского, принадлежит самому составителю, но при этом выловить его стихи из общего котла и по сей день никто не попробовал — а всё потому, что они, как судит тот же Гаевский, «не имѣют никакого достоинства» (Гаевский 1863, № 7: 147).

на — И. З. Сурат и С. Г. Бочаров: «Принадлежность Пушкину обценной поэмы „Тень Баркова“ не может считаться окончательно доказанной» (Сурат, Бочаров 2002: 15). Предположим на минуту, что эта скептическая точка зрения имеет свои резоны: но тогда С. А. Фомичеву и И. З. Сурат с С. Г. Бочаровым надо было хотя бы опспорить доводы Цявловского, который на протяжении сотни страниц доказывал — на наш взгляд, небезуспешно, — кто был автором «Тени Баркова» (именно так восприняли результаты Цявловского пушкинисты, с именами которых связаны высшие филологические достижения того времени⁴). Ни С. А. Фомичев, ни соавторы краткого жизнеописания Пушкина не только не сослались на труд Цявловского, но даже не упомянули замечательного исследователя в связи с вопросом о «Тени Баркова».

В начале 2002 г. мы выпустили в свет академическое издание «Тени Баркова» (Пушкин 2002). Основной нашей целью было, во-первых, восстановить текст баллады, по возможности наиболее близкий к пушкинскому, а кроме того — проверить работоспособность более общих методологических принципов. Но поскольку мы прекрасно понимали, что доказательность комментариев Цявловского, к несчастью, не означает их убедительности, мы постарались количественно и качественно расширить круг аргументов в пользу традиционной атрибуции. В частности, мы вписали «Тень Баркова» в идеологию и поэтику лицейского Пушкина, многократно умножили лексико-фразеологические и ритмико-синтаксические параллели между «Тенью» и другими произведениями поэта, а главное, обнаружили еще около двух десятков впечатляющих самоповторений (о них речь впереди); мы выяснили, что ритм и рифма в «Тени Баркова» значительно ближе к версификации Пушкина, нежели Жуковского и Батюшкова, давших ему метрический образец; мы установили, что пушкинское авторство подтверждается реалиями баллады и орфографией сочинителя. Так, в одном из реконструируемых вариантов «Тени» А. Ф. Кропотов причисляется к сонму проклятых поэтов: *Шихматовъ, Кропотовъ, Хвостовъ // Прокляты Аполлономъ*. Пушкин был единственным, кто в стихах потешался над Кропотовым, называя его по имени: в «Тени Фон-Визина», как и в «Тени Баркова», он поставлен в один ряд с Хвостовым⁵. Что

⁴ Это потому, считает В. С. Непомнящий, что все они были идеологически ангажированы. Конечно, ему виднее: ведь В. С. Непомнящий раньше был среди тех, кто, по его собственным словам, с «упорным энтузиазмом» отстаивал пушкинское авторство, а теперь, когда идеологическая конъюнктура изменилась, столь же упорно подвергает его сомнению (Непомнящий 2005: 5—7). Но правомерно ли экстраполировать собственный опыт на всю отечественную пушкинистику?

⁵ Знаменательно, что две строки из «Демокрита» (так назывался журнал Кропотова) спародированы во втором номере рукописного «Лицейского Мудреца» (ноябрь 1815):

же касается творческой замены в соседнем стихе баллады (*Прокляты Аполлономъ* → *Прокляты Фивскимъ богомъ*), то она имеет смысл, только если ошибочно отождествлять этимологию имени *Феба* (по другой транскрипции, *Фива*) с названием греческого города *Фивы*. *Фивы* писались через фиту, а *Фебъ* — через ферт, но в сознании юного Пушкина топоним и теоним были тесно связаны: вопреки правописанию имя античного бога Пушкин-лицеист писал и даже печатал через фиту (см. Пушкин 2002: 10—13, 23, 29, 53—54 примеч. 99—100, 80 примеч. 124, 108—114 и др.).

Наши наблюдения над орфографической и этимологической ошибкой Пушкина один из критиков с негодованием отверг: как мы смеем заикаться о подобной безграмотности, «когда речь идет о выпускнике ⟨?⟩ Царскосельского лица» (Есипов 2005: 54 сл.)! Этому вторит другой критик, готовый, впрочем, приписать Пушкину еще более грубую ошибку: «Что ⟨...⟩ до путаницы с „фертом“ и „фитой“, то это один из самых банальных ⟨...⟩ фактов истории русской орфографии XVIII—XIX веков: ошибки такого рода допускались и до, и после Пушкина» (Ивинский 2005: 350—351). Идея о том, что имя Феба поэт писал через фиту, потому что путался в буквах, относится к разряду досужих домыслов. Не считая вышеупомянутого теонима, орфограммы, в которых можно написать *ѳ* вместо *ф* и наоборот, в лицейских рукописях Пушкина встречаются 95 раз в 54 лексемах, — и в 100% случаев эти буквы пишутся в строгом соответствии с этимологией. *Ѳ* появляется только в грецизмах на месте *θ*: *Ѳомъ* (Θωμάς), *Ѳеспису* (Θέσπις), *Пѳвона* (Πύθων), *Ѳирзь* (θύρσος), *каѳедрой* (καθέδρα 2×) и еще 9 раз в слове *рифма* (от ῥυθμός) и его дериватах⁶. Через *ферт* лицеист-Пушкин писал все прочие слова: грецизмы с корнями, содержащими *φ*: *Зефиръ* (Ζέφυρος), *Филомелой* (Φιλομήλα), *Дафной* (Δάφνη), *Эпафродита* (Ἐπαφρόδιτος), *Нимфамъ* (νύμφη), *Пафоса* (Πάφος), *фияломъ* и *фиаломъ* (φιάλη), *строфъ* (στροφή), *Порфирныя* (от πορφύρα), *Софійской* (от Σοφία) и др. (ср. псевдогрецизм *Марфорій* < *Marphorius*, *Marforio* — позднелатинско-итальянское образование на основе греч. -фор-), — а также латинизмы, заимствования из новоевропейских языков и ориентализмы

А хотите, — я ни слова.
Только перышкомъ вожу;
Съ чердака мово сквознова
Глупымъ фигу я кажу.

К последним стихам сделано примечание: «Слова изъ пьянаго Г-на Демокрита» (Грот 1911: 270; Пушкин 1999: 652). Ср. также эпиграмму «Новый Демокрит» в ноябрьском номере «Вестника Европы» (1815. Ч. LXXXIV, № 22. С. 100; подпись: — но —).

⁶ Устойчивость последнего написания показательна: с XVIII в. письменная традиция допускала наряду с написанием *рифма* альтернативное написание — *рифма*.

(*фортунъ, Фавновъ, Флора, Профанъ, фернейской, Лафонтеномъ, карафинъ, штофъ, тюфякахъ, сарафанъ* и др.). Наконец, Пушкин пишет *ф* на месте *в* для передачи немецкого акцента (*фидала, Гуфнернеръ, софрала*). И только в эпиклесе Аполлона 6 раз из 7 неправильно написано *Фебъ*: явное следствие ложной этимологии (подробнее см. Пильщиков, Шапир 2007).

Некоторые отклики на подготовленную нами книгу, признаться, нас озадачили. Несмотря на множество новых доводов в пользу пушкинского авторства, в отзыве Е. О. Ларионовой сказано, что «вопрос об авторстве» «Тени Баркова» «И. А. Пильщиковым и М. И. Шапиром практически не рассматривается. Издатели целиком доверяются (...) мнению М. А. Цявловского» (Ларионова 2002: 52). Данный тезис хотя и вступает в противоречие с содержанием книги, почему-то очень полюбился нашим нелицеприятным критикам. Утверждение Е. О. Ларионовой от собственного имени не постеснялся повторить Д. П. Ивинский: «(...) зависимость редакторов от Цявловского почти абсолютна», им оказалось не под силу «внести в концепцию покойного исследователя сколько-нибудь принципиальные коррективы» (2003: 357). Однако всех превзошел В. М. Есипов, в течение полутора лет опубликовавший два варианта 40-страничного сочинения, посвященного атетезе «Тени Баркова» (Есипов 2003; 2005)⁷. В первом варианте его статьи нашей книге уделено три, а во втором — пять страниц, на протяжении которых В. М. Есипов ухитрился дважды сказать одно и то же: «(...) издатели, — это он про нас, — по существу не привели никаких новых аргументов в пользу авторства Пушкина. Да и где они могли их взять?» (2003: 84; 2005: 50—51). Действительно... А чуть ниже, для вящей убедительности, В. М. Есипов повторяет: «(...) ничего нового в методологии, демонстрируемой (...) издателями, нет» (2003: 86; 2005: 52). Тактика, прозрачная донельзя: чем опровергать чужие доводы, лучше сделать вид, что их не существует.

И еще одну странность мы заметили. Чем более фундированной становилась традиционная атрибуция «Тени Баркова», тем более резкой и раздраженной оказывалась реакция коллег. Если до нашей работы скептики лишь сдержанно говорили, что принадлежность обценной баллады Пушкину «не может считаться окончательно доказанной» (Сурат, Бочаров 2002: 15), то после выхода научного издания «Тени» градус дискуссии повысился. Так, по словам Е. О. Ларионовой, принадлежность Пушкину «Тени Баркова» «невозможно ни с уверенностью доказать, ни категорически отвести» (цит. по: Пильщиков, Шапир 2003: 139; ср. Ларионова 2002: 52). В. Д. Рак и вовсе

⁷ См. также републикацию Есипов 2006: 300—360, снабженную постскриптумом, из которого ясно, что на приведенные нами контраргументы возразить В. М. Есипову решительно нечего.

окрестил балладу «скабрзными виршами очень сомнительного происхождения» (2002: 55). Но и тут впереди оказался В. М. Есипов, у которого не осталось уже никаких сомнений: пушкинское авторство он категорически отверг, все аргументы в его защиту отбросил «как лукавое мудрствование» и предложил «поставить на этом точку» (2003: 87; ср. 2005: 56, 50). Мы же, следуя Пушкину, ставим *две точки с запятой*.

В этой работе мы намерены еще раз обстоятельно проанализировать главные pro et contra биографического, текстологического, языкового, стилистического, версификационного, образно-тематического, идеологического и психологического характера: в совокупности, по нашему разумению, они не оставляют пространства для модных нынче попыток пересмотреть традицию, прочно установившуюся в пушкиноведении более 80 лет назад. При этом нам придется повторить отдельные аргументы из тех, что мы уже приводили ранее; но это, наверное, беда не большая: ни один из них, как стало ясно, не был услышан оппонентами.

Начнем с биографических свидетельств. Объявляя, что «никаких фактических оснований считать балладу пушкинским произведением у Цявловского не было», В. М. Есипов (2003: 61; 2005: 42) явным образом грешит против истины. В. П. Гаевский в статье «Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения» (она появилась в некрасовском «Современнике») информирует, что поэт, «по рассказам товарищей его (...) написал: *Тѣнь Баркова*, балладу, известную по нѣсколькимъ спискамъ» (1863, № 7: 155). Это произведение Гаевский называет в числе тех, которые (опять же «по отзывамъ товарищей» Пушкина) были «сочинены въ 1812, 1813 и не позже 1814 года» (Гаевский 1863, № 7: 157). Но заслуживает ли Гаевский доверия как источник информации? По всей видимости, да. Сам выпускник Лицея, он был первым пушкинистом в современном смысле слова: его «*непререкаемый приоритет*» в этой области подчеркнул П. Б. Струве в обзоре «О пушкинизме и Пушкине» (1981: 126). Труды Гаевского, по признанию словаря «Русские писатели», отличаются «широтой» и «точностью» (Краснов 1989: 510). Именно поэтому, например, во все собрания сочинений Пушкина с 1869 г. включается эпиграмма «Несчастье Клита» («Внук Тредьяковского Клит гекзаметром песенки пишет...»), хотя единственным основанием для ее атрибуции служат слова Гаевского об эпиграммах на Кюхельбекера, включенных в лицейскую антологию «Жертва Мому»: «Относительно лучшая изъ нихъ слѣдующая, написанная Пушкинымъ (...)», — и далее приводится текст «Несчастья Клита» (Гаевский 1863, № 7: 148; РП: 473—476).

Ситуация истинно парадоксальная. Гаевский без ссылок на кого бы то ни было и без каких бы то ни было уточнений приписывает Пушкину эпиграмму на Кюхельбекера, после чего она занимает прочное место в корпусе пушкин-

ских стихотворений. В той же самой статье Гаевский приписывает Пушкину пародию на Жуковского, ссылаясь на товарищю поэта по Лицею и обставляя рассказ множеством деталей, которые на непредвзятого читателя производят впечатление невыдуманных. Среди прочего Гаевский сообщает, что Пушкин написал балладу «Тень Баркова», «увлеченный успѣхомъ <...> дяди»⁸; балладу свою Пушкин «выдавалъ сначала за сочиненіе князя Вяземскаго, но увидѣвъ, что она пользуется большимъ успѣхомъ, признался, что написалъ ее самъ»⁹; наконец, «*Тѣнь Баркова* <...> Пушкинъ называлъ въ лицѣ *Тѣнь Кораблева*, чтобъ сколько нибудь замаскировать этимъ заглавіемъ имя героя и ея слишкомъ игривое содержаніе» (Гаевский 1863, № 7: 155; № 8: 356). Однако, в отличие от голословных утверждений по поводу «Несчастия Клита», все подробности, связанные с «Тенью Баркова», вызывают у наших современников (разумеется, не у всех) подозрения в недостоверности.

Так, В. М. Есипов уверяет, что значимость показаний Гаевского «сильно снижается по причине (их) анонимности, а также тем, что дошли они до читателя не напрямую, а через третье лицо <...> Кроме того <...> упомянутые „показания“ по существу являются воспоминаниями довольно-таки пожилых людей о событиях полувековой давности» (Есипов 2003: 53; ср. 2005: 33). Иными словами, показаниям Гаевского В. М. Есипов согласился бы доверять, если бы это были не показания Гаевского, а собственноручные признания соучеников Пушкина, лучше всего сделанные непосредственно в годы Лицея. Между тем в статье Гаевского анонимны **все** сведения, восходящие к устным рассказам старых лицейстов, и в этом отношении история с «Тенью Баркова» ничем не выделяется на фоне остальной статьи. Можно ли принимать всерьез как аргумент в пользу атетезы указание В. М. Есипова на то, например, что лицейский староста «Яковлев оставил о Пушкине <...> воспоминания, где никаких сведений о „Тени Баркова“ не содержится» (Есипов 2003: 54 примеч. 8; 2005: 60 примеч. 12)? О том, как строго М. Л. Яковлев отбирал, что из запасов памяти предать огласке, можно судить по яковлевским маргиналиям на

⁸ Имеется в виду поэма «Опасный сосед», действие которой тоже протекает в борделе.

⁹ Тут есть что-то общее с поздней попыткой Пушкина (1928, II: 55; РП: 750) выставить автором крамольной «Гавриилиады» покойного Д. П. Горчакова. Существенно, что в легенде, которая предназначалась для членов следственной комиссии, местом распространения этой поэмы, исполненной «ужаснаго нечестія и Богохульства» (Переписка 1828: 189), Пушкин назвал Лицей: «въ первый разъ видѣлъ я Гавриіліаду въ Лицѣе <sic!> въ 15^{мѣ} или 16 году и переписалъ ее» (РП: 749). И даже в «правдивом» письме государю от 2 октября 1828 г. Пушкин покался, что сочинил «Гавриилиаду» якобы «в 1817 году» (Гурьянов 1978: 285, 290).

мемуарах его одноклассника С. Д. Комовского. Тот пишет, что товарищи, «по страсти Пушкина къ французскому языку (что, впрочемъ, было тогда въ духѣ времени), называли его въ насмѣшку *французомъ*, а по физиономіи и нѣкоторымъ привычкамъ *обезьяною*» «и даже смѣсю *обезьяны съ тигромъ*» (Грот 1887: 252). Как мы знаем, «смѣсь *обезьяны съ тигромъ*» — не что иное, как вольтеровское определение француза (Томашевский 1941б: 70 примеч. 1; 1956в: 105 примеч. 118; Лотман 1979), и тем не менее Яковлев делает ремарку: «Какъ кого звали въ школѣ, въ насмѣшку, должно оставаться въ одномъ школьномъ воспоминаніи старыхъ товарищей; для читающей же публики и странно и непонятно будетъ читать въ биографіи Пушкина, что его звали обезьяной, смѣсю обезьяны съ тигромъ» (Грот 1887: 252 примеч. 4). Ну разве мог щепетильный Яковлев, собиравшийся утаить от публики даже школьные прозвища Пушкина, выставять поэта автором обценной баллады, в которой удельный вес матерной лексики выше, чем у самого Баркова (см. Цявловский 2002: 309 примеч. 136)?

Высокодуховное стремление вывести Пушкина из-под «Тени Баркова» на солнечный свет оказывается порой столь сильным, что некоторым из наших оппонентов начинает казаться, будто цель способна оправдывать средства. Из статьи Гаевского ясно, что он опирался на рассказы пушкинских товарищей по Лицею. К началу 1860-х годов в живых оставалось девять одноклассников поэта (Цявловский 2002: 164), но это не помешало В. М. Есипову (2003: 55—57; 2005: 34—36) высказать догадку, что сведения об авторстве баллады могли принадлежать только одному из них, а именно барону М. А. Корфу. Так как последний был Пушкину плохим товарищем и относился к своему гениальному соученику неприязненно, он, считает В. М. Есипов, мог выдумать всю историю «Тени Баркова» единственно с целью очернительства. Свои домыслы интерпретатор подкрепляет ссылкой на «Записку о Пушкине», в которой Корф, соглашаясь с низкой оценкой морального облика поэта, не отвел авторство Пушкина, которому некто Пельц, бывший петербургский книгопродавец, удалившийся назад в Германию, беспочвенно приписал в своих очерках эпиграмму на Александра I: *Хотѣлъ издать Ликурговы законы — // И что же издалъ онъ? — Лишь кантъ на панталоны* (Майков 1899: 305—306). Действительно, Корф составил весьма невысокое мнение о нравственности Пушкина, но притом чрезвычайно ценил его как поэта (см. Грот 1887: 277—280; Майков 1899: 307—309). Суждения Корфа часто поверхностны и предвзяты, но факты, ему известные, он излагал точно и в клевете изобличен не был: одно дело заблуждаться насчет эпиграммы, которой Пушкина «одарила» поздняя молва, и совсем другое — нарочно измыслить, что Пушкин в Лицее сочинял порнографические стихи. Как это ни прискорбно, В. М. Есипов сам совершает деяние, в котором обвиняет Корфа: он выставяет его клеветни-

ком, хотя нет даже намека на то, что сведения о «Тени Баркова» были получены Гаевским от Корфа.

Вообще полемические приемы В. М. Есипова трудно признать благовидными. Придавая особое значение словам Гаевского, что «Монах» сочинен «въ подражаніе Баркову» (Гаевский 1863, № 7: 155), наш оппонент крайне недоволен, что Цявловский, «в соответствии с принятой в „Комментариях“ методологией, отвергает (это утверждение) как недостоверное (достоверно, — восклицает В. М. Есипов, — лишь то, что не противоречит версии Цявловского!)» (2003: 59; 2005: 40). Но для версии Цявловского, который отстаивал принадлежность «Тени» Пушкину, совершенно всё равно, был или не был «Монах» инспирирован Барковым. Несогласие Цявловского вызвано тем, что Гаевский поэмы не читал, а Цявловский читал и знал твердо, что сочинил ее Пушкин в подражание не Баркову, а Вольтеровой «Девственнице», о чем говорят не только тематика «Монаха», его поэтика, стиль и стих, но также прямое признание автора во вступлении, где он просит у Вольтера его «златую лиру», а от помощи Баркова, протягивающего «скрыпицу», отказывается наотрез: *Нет, нет, Барков! скрыпицы не возьму* (<...>) (см. Цявловский 2002: 238—239, 336 примеч. 387; ср. Щеголев 1928: 168—169; 1931: 27—28).

Если бы, вместо того чтобы оскорблять покойного предшественника, В. М. Есипов поразмыслил о происхождении неадекватной характеристики «Монаха» у Гаевского, он, может быть, нашел бы еще одно, косвенное подтверждение пушкинского авторства «Тени», исходящее от окружения поэта¹⁰. Тут мы, правда, переходим в область исторических гипотез и реконструкций, но в оправдание должны сказать, что мощным стимулом для них служит крайняя противоречивость сведений о судьбе «Монаха», восходящих к устным воспоминаниям князя А. М. Горчакова. Его рассказ до публики доводили четверо: Гаевский, А. И. Урусов, М. И. Семевский и Я. К. Грот, однако слова их не только взаимоисключают друг друга, но и расходятся с неопровержимыми фактами. В 1863 г. Гаевский написал, что «Монаха» Пушкин «уничтожилъ, по совѣту одного изъ своихъ товарищей» (Гаевский 1863, № 7: 155). Двадцать лет спустя, вскоре после смерти Горчакова, близкую версию изложил Семевский, которому Горчаков поведал в апреле 1882 г.: «Однажды, еще въ лицѣ, онъ (Пушкинъ) мнѣ показаль стихотвореніе довольно скабрѣзнаго свойства. Я ему напрямки сказалъ, что оно недостойно его прекраснаго таланта». «Пушкинъ немедленно разорваль это стихотвореніе» (Семевский 1883: 161). Совсем иначе история выглядит в письме Урусова к издателю «Русского Архива», напечатанном почти одновременно с записями Семевского: «Пользуясь своимъ вліяніемъ на Пушкина, князь Горчаков побудиль

¹⁰ На отсутствие такого подтверждения очень сетует Е. О. Ларионова (2002: 52).

его уничтожить одно произведение, „которое могло бы оставить пятно на его памяти“. Пушкин написал было поэму „Монахъ“. Князь Горчаковъ взялъ ее на прочтение и сжегъ, объявивъ автору, что это недостойно его имени» (Урусов 1883: 206; этими воспоминаниями Горчаков поделился с Урусовым 20 апреля 1871 г.). Наконец, в 1887 г. свою беседу с Горчаковым, состоявшуюся 8 мая 1880 г., пересказал академик Грот: «⟨...⟩ онъ, князь, когда-то помѣшалъ Пушкину напечатать дурную поэму, разорвавъ три пѣсни ея» (Грот 1887: 296).

Итак, в двух источниках поэма «Монах» поименована, еще в одном речь идет о трех песнях «дурной поэмы» (и следовательно, о том же «Монахе»), а в четвертом случае говорится о каком-то неназванном «стихотворении довольно скабрёзного свойства»¹¹. Это произведение (или произведения?) постигла неясная участь: не то его (или одно из них) уничтожил сам автор, не то — позаботившийся на сей предмет Горчаков, причем по одной версии он поэму сжег, а по другой — разорвал. В довершение всего автограф трех песен «Монаха» в 1928 г. благополучно отыскан в архиве Горчакова (воистину рукописи не горят). Возникает закономерный вопрос: что же тогда рвали и жгли лицеисты? Чтобы гипотетически на него ответить, обратимся вновь к сообщению Гаевского, согласно которому Пушкин «сочинилъ, въ подражаніе Баркову, поэму *Монахъ*, которую ⟨...⟩ уничтожилъ, по совѣту одного изъ своихъ товарищей» (1863, № 7: 155). Но поскольку мы наверное знаем, что в «Монахе» поэт не подражал Баркову и поэмы своей не уничтожал, то рискованно предположить, что в сознании немолодого мемуариста или в интерпретации его собеседников смешались два разных события: «Монаха» Горчаков у Пушкина действительно отобрал, но при этом всё-таки сберег, а вот «Тень Баркова», и впрямь сочиненную в подражание поэту-порнографу, Пушкин по совету товарища, судя по всему, уничтожил, но списки ее разошлись (задним числом связать или перепутать произведения Горчакову было тем проще, что оба — антиклерикальная эротика)¹². Такое допущение хорошо объясняет неувязку в источниках, которые объективно подталкивают мысль в указанном направлении. Об этом свидетельствует творческий опыт Тынянова: неизвестно, каков был ход его рассуждений, но в романе «Пушкин» повествуется о том, как Горчаков бросает в печь «Тень Баркова», а «Монаха» втайне от всех сохраняет (Тынянов 1936: 546).

¹¹ Конечно, в языке XIX в. слово *стихотворение* было приложимо и к поэме.

¹² Вполне возможно, что Семевскому и Гроту Горчаков рассказывал о разных произведениях Пушкина. Л. В. Бессмертных считает, что и в пересказе Урусова речь идет не об одном стихотворении, а о двух: сначала о неназванной «Тени Баркова», а затем — о прямо названном «Монахе».

Мы не настаиваем, что биографических свидетельств достаточно для включения «Тени Баркова» в пушкинское собрание сочинений (хотя не раз бывало, что пушкинисты готовы были удовольствоваться и меньшим). Но наш подход к проблеме, как уже ясно из сказанного, носит комплексный характер и данными мемуаров не исчерпывается. В длинном ряду аргументов, поддерживающих друг друга, важную роль играет каталог параллелей между обценной балладой и теми произведениями Пушкина, авторство которых сомнению не подлежит. Составленный Цявловским и дополненный нами, этот список сделал невозможной атетезу текста по стилистическим и лексико-фразеологическим соображениям: при наличии сотен параллелей к «Тени Баркова», обнаруженных в языке и стиле подлинных произведений поэта, мы не вправе утверждать, что обценная баллада не может принадлежать Пушкину (ср. Пушкин 2002: 161).

Этот вывод, однако, В. М. Есипов тоже пытается поколебать, предъявляя, как ему думается, вопиющие несоответствия между «Тенью Баркова» и языковой нормой начала XIX в. К несчастью, примеры в большинстве своем обнажают лишь филологическую малограмотность критика, не подозревающего, что за два столетия у многих слов изменились значение, сочетаемость или акцентная форма. К числу мнимых «неправильностей речи» В. М. Есипов (2003: 67, ср. 80) отнес, к примеру, ударение *дыбóм*, зафиксированное словарем И. Нордстета (1780: 183; СЯ XVIII: 49). Другую речевую ошибку, якобы невозможную у Пушкина, критик углядел в невинной метафоре *Ужъ утро пробудилось* (Есипов 2003: 66; 2005: 48), хотя среди вариантов «Руслана и Людмилы» есть аналогичный стих: *Заря лишь только пробудилась* (4: 226). В. М. Есипов корит Цявловского, что тот «оставил без внимания» «совершенно не пушкинское» выражение *водкою наливъ бокаль*: у Пушкина, видите ли, «ни в одном произведении» не встречается водка, разливаемая не по рюмкам и стаканам, а по бокалам (Есипов 2003: 63; 2005: 33). Но *бокал*, как можно справиться у В. И. Даля (1863, I: 97), — это 'большой стакан' или 'большая рюмка'. В пушкинское время *бокал* и *стакан* были синонимичны и взаимозаменяемы, в чём легко удостовериться, раскрыв первый номер журнала «Лицейский Мудрец» (1815): *Но въ знакъ побѣды достохвальной, // Наполнимъ пуншемъ мы стаканъ, // И звонъ веселья, звонъ бокальной, // До дальнихъ пронесетъ странъ!* (Грот 1911: 260).

В. М. Есипова смущает, что тень Баркова, явившаяся попу-расстриге и вдохновившая его не только на сексуальные, но и на поэтические подвиги, «предрекает ему довольно-таки странный успех у его потенциальных слушателей:

...,...И будешь из певцов певец,
Клянусь я в том е(лд)ою —

Ни чорт, ни девка, ни чернец
 Не вздремлют над тобою».

Так как призрак «клянется (...) своим причинным органом», стих *Не вздремлют надъ тобою* критик понимает «в сексуальном смысле». Но тогда, заключает В. М. Есипов, «поп-расстрига, оказавшийся под „чертом“ и под „чернецом“», предстает «перед нами в новом качестве: с измененной (...) сексуальной ориентацией» (2003: 79; ср. 2005: 26). Это чистое недоразумение. Строка *Не вздремлют надъ тобою* описывает не сексуальный, а поэтический триумф героя, что прекрасно иллюстрируется цитатой из «Жертвы Мому»: *Полустиише твое // Тянется глистою; // Вображение мое // Дрем(л)еть надъ тобою (...)* (РП: 468). Стихотворение, направленное против Кюхельбекера, если не сочинено Пушкиным, то, по крайней мере, переписано его рукой. Добавим, что форма *вздремлетъ* попадается в «Лицейском Мудреце»: *(...) А тамъ, напившись вдоволь чаю, // А можетъ быть и кофейку, // Онъ отдохнетъ еще, я чаю, // И вздремлетъ на боку* (Грот 1911: 288)¹³.

Придираться к языку «Тени Баркова» В. М. Есипову не составляет труда: он облегчил себе задачу тем, что цитирует балладу по неверной реконструкции Цявловского. Экономя пространство статьи, ограничимся единственным примером. Наш оппонент прав, что строка *И волосы клокочет* не укладывается в нормы русского языка (Есипов 2003: 78), но автор «Тени» в этом не повинен; подлинный стих звучит иначе: *И волосы ерошитъ*. Такое чтение дают все списки, кроме одного, который выбрал Цявловский, чтобы избежать неточной рифмы *дрочить* : *ерошитъ*. Между тем (в отличие от других лицеистов) Пушкин подобными созвучиями не тяготился; в своих школьных стихах, даже если не считать «Тени», он рифмует фрикативный согласный с аффрикатой не менее 11-ти раз: *пушу* : *богачу* : *причешу* («Монах», III: 82, 85, 86); *могущихъ* : *дремучихъ* («Кольна»); *не нужень* : *не разлучень* («Козак», первоначальная редакция); *у старушки* : *к ручкѣ* («Городок») и др. (см. Пушкин 2002: 48 примеч. 28, 112)¹⁴.

¹³ В. М. Есипов пишет, что «все прочие списки „Тени Баркова“, кроме избранного в данном случае Цявловским, дают сомнительный стих в иной редакции»: *Не вздремлют под тобою* (Есипов 2003: 79; ср. 2005: 26). Это неверно: старейшие списки (1821 и 1824 гг.) содержат вариант *предъ тобою* (см. Пушкин 2002: 126, 135). Цявловский, которому эти списки остались неизвестными, принял чтение Гаевского *надъ тобою* и был, возможно, прав (хотя мы не знаем, откуда взял свой вариант Гаевский). Так или иначе, но параллель из «Жертвы Мому» и общий смысл строфы принуждают отвергнуть наиболее частотный вариант *подъ тобою*, принятый в качестве основного чтения в нашей реконструкции «Тени Баркова» (Пушкин 2002: 36).

¹⁴ Рифма *дрочить* : *ерошитъ* «процитирована» в лицейском гимне: *Но вотъ антикъ, // Съдой старикъ, // Ударить шпорой хочеть; // А нашъ же и не хот те // Пе-*

То и дело нам приходится слышать, что многие параллели между «Тенью Баркова» и лицейским Пушкиным носят общезыковой характер (см. Ларионова 2002: 52; Ивинский 2003: 359; Есипов 2003: 64; 2005: 44). Но наивно было бы думать, что запасами языка все поэты пользуются одинаково: репертуар и частотность общезыковых речений у разных авторов отличаются. Чтобы поколебать традиционную атрибуцию «Тени», нужно найти хотя бы одного поэта 1810-х годов, у которого, как и у Пушкина, набралось бы порядка 1000 соответствий тексту баллады, причем не менее ярких (Пильщиков 2004: 340 примеч. 53). В отличие от наших оппонентов, провозгласивших, что сходство «Тени» с пушкинскими стихами «вообще ничего не показывает» (Ларионова 2002: 52; ср. Пильщиков, Шапир 2003: 142 примеч. 5), мы не хотим закрывать глаза ни на количество, ни на качество, ни на плотность выявленных параллелей: *Последуй лишь примеру моему*, — говорит Барков в «Монахе» (I: 23); *Послѣдуй лишь <...> Моимъ благимъ совѣтамъ*, — говорит тень Баркова в одноименной балладе; *Последуй моему совету*, — говорит Наина в «Руслане и Людмиле» (II: 113). Так намечается бурлескная магистраль в стилистической эволюции поэта: от «Монаха» через «Тень Баркова» к «Руслану и Людмиле» и далее — к «Онегину» и «Домику в Коломне» (ср. Šiževsky 1953: XIX—XX; Гроссман 1955: 144—158; Krejčí 1963; 1964: 225—249; Гаспаров, Смирин 1986; Никифорова 1987: 21—24; Вачева 1999; Шапир 1999б; 2000а: 241—251; 2002а: 440—442, 449 примеч. 74, 450 примеч. 76; 2003а: 67—68; 2003/2005; 2006б: 49—51; Альтшуллер 2003: 201—214; и др.).

Вот еще несколько значимых сопоставлений: *А ты, поэт, проклятый Аполлоном* («Монах», I: 17) — *Прокляты Апполономъ* («Тень Баркова»); *Молитвенник упал из рук под стол* («Монах», I: 113) — *Упали святицы со стола* («Тень Баркова»); *Я трепещу, и сердце сильно бьется* («Монах», I: 153) — *И сердце сильно билось* («Тень Баркова»); *От взоров вдруг сокрылася она* («Монах», II: 5) — *И вмигъ отъ глазъ сокрылася* («Тень Баркова»); *<...> ночь с задумчивой луною* («Монах», III: 22) — *<...> ночь съ ебливою луной* («Тень Баркова») — *<...> ночь с осеннею луною* («Разлука»); *О чудо!.. вмиг сей призрак исчезает* («Монах», III: 55) — *И вмигъ исчезъ призракъ ночной* («Тень Баркова»); *Прости меня, доволен будешь мною* («Монах», III: 80) — *Барковъ! доволенъ будешь мной!* («Тень Баркова»); *Иль моську престарелу, // В подушках*

редь окномъ // Виски себѣ грошитъ (Грот 1911: 227). Между прочим, В. М. Есипову (2003: 71) не нравится засилье глагольных рифм в «Тени Баркова»; ему кажется, что Пушкин рифмует глаголы гораздо реже, и в доказательство цитируются «Пирующие студенты». Мы решаемся упрекнуть оппонента в тенденциозном подборе цитат: глагольные рифмы в «Студентах» составляют 20%, в «Тени Баркова» — 26%, а в «Монахе» — 31%.

поседелу («К сестре») — *Дѣвицу престарѣлу* ⟨...⟩ *Подѣ хуемъ посѣдѣлу* («Тень Баркова»); *Найдемъ бессмысленныхъ поэтовъ* («К Батюшкову») — *Безсмысленнымъ поэтамъ* («Тень Баркова»); *Вездѣ гласить: «великъ Барковъ!»* («Тень Баркова») — *Гласятъ изъ рода въ роды: // Велик, велик — <Барк>ов!* («Городок»); *⟨...⟩ кровь кипитъ, // И пышетъ хуй мохнатый!* («Тень Баркова») — *И пышетъ бой кровавый* («Мечтатель»); *Поетъ свои куплеты* («Тень Баркова») — *Шумят, поютъ куплеты* («Послание к Галичу»); *И волосы ерошитъ!* («Тень Баркова») — *Ерошу волосы клоками* («Моему Аристарху»); *Ужъ блядь въ постелѣ пуховой* («Тень Баркова») — *Лежу ль в постеле пуховой* («Моему Аристарху»); *Съ хуиной длинною въ рукѣ* («Тень Баркова») — *С широкимъ заступомъ в руке* («Послание к Юдину»); *Онъ съ робостью стыдливой* («Тень Баркова») — *С такою скромностью стыдливой* («К Шишкову»); *Душа въ дѣтинѣ замерла* («Тень Баркова») — *И замерла душа в Руслане* («Руслан и Людмила», I: 121); *Ебетъ по цѣлымъ онъ часамъ* («Тень Баркова») — *Смотрелъ по цѣлымъ онъ часамъ* («Кавказский пленник», I: 232); есть и другие параллели не хуже (см. Цявловский 2002: 241—251, 317—327). В то же время у прочих поэтов-лицеистов никаких признаков значимого сходства с «Тенью Баркова» нам выявить не удалось¹⁵.

Согласимся, даже самые недоверчивые должны задуматься над такими совпадениями, встречающимися в среднем один раз на строфу. Поскольку как-то объяснить их происхождение необходимо, Д. П. Ивинский (2003: 359)

¹⁵ Зато у позднего Пушкина, и в этом проявившего свою «всемирную отзывчивость», есть удивительные пересечения со стихами своих одноклассников (ср. Благой 1967: 142—143): *⟨...⟩ На груди безсмертной флоры // Умереть мнѣ рокъ судилъ* (А. Илличевский, «Роза», ⟨1815⟩) — *⟨...⟩ На большой мне, зная, дороге // Умереть господь судилъ* ⟨...⟩ (А. Пушкин, «Дорожные жалобы», 1829); *О, какъ божественна природы красота! ⟨...⟩ Дивиться мудрости и славы Божества* (А. Илличевский, «Ирин», 1815) — *⟨...⟩ Дивясь божественнымъ природы красотамъ ⟨...⟩* (А. Пушкин, «Из Пиндемонта», 1836); *Сноси ты клеветы, обиды равнодушно ⟨...⟩ и помышляй о Томъ, // Кому на небесахъ и въ мѣрѣ все послушно ⟨...⟩ За правду, за Него ты не страшись гоненья* ⟨...⟩ (А. Илличевский, «Ирин», 1815) — *⟨...⟩ Веленью божию, о муза, будь послушна, // Обиды не страшась, не требуя венца, // Хвалу и клевету приеми равнодушно ⟨...⟩* (А. Пушкин, «Я памятникъ себе воздвиг нерукотворный...», 1836) и т. п. Ср. в пушкинской «Полтаве» реминисценции из стихотворения 1813 (?) г. «Бородинское сражение» (автор неизвестен; записано, кажется, рукою Кюхельбекера): *⟨...⟩ Друг друга колютъ, рубятъ, бьютъ ⟨...⟩* («Бородинское сражение») — *Швед, русскій — колет, рубит, режетъ* («Полтава»); *⟨...⟩ Лучи отъ дыму всѣ затмились ⟨...⟩* («Бородинское сражение») — *Дымъ багровый // Кругами всходитъ к небесамъ // Навстречу утреннимъ лучамъ* («Полтава»); *⟨...⟩ И пули свищутъ съ всѣхъ сторонъ* («Бородинское сражение») — *Катятся ядра, свищутъ пули ⟨...⟩ И смерть и адъ со всехъ сторонъ* («Полтава»). Стихи лицеистов приведены по книге К. Я. Грота (1911: 175, 186, 187, 212).

намекает, а В. М. Есипов прямодушно постулирует, что никому не ведомый автор «Тени» «хорошо знал (...) лицейскую лирику Пушкина» (2003: 68; ср. 2005: 49) и черпал оттуда, что хотел. Но эта фантазия рассыпается при соприкосновении с фактами. Возьмем, к примеру, одно из самых разительных сходжений — между посланием «К сестре» и «Тенью Баркова»: *Иль моську престарелу, // В подушках поседелу — Дъвицу престарѣлу <...> Подъ хуемъ посѣдѣлу*. Откуда было знать сочинителю обценной баллады строки Пушкина, опубликованные в 1854 г., когда все их списки, исключительно поздние (!), восходят к устным воспоминаниям сестры поэта О. С. Павлицевой, и нет даже малейших следов того, что стихотворное послание к ней ходило по Лицею (1: 440; Пушкин 1999: 587)?

Но, может быть, «Тень Баркова» проникла в Лицей извне и знакомство с балладой отразилось на стихах о «престарелой моське», а не «моська», наоборот, превратилась в любострастную «престарелую игуменью»? Увы, такая версия тоже не выдерживает критики. Против нее восстают восемь очень близких параллелей между «Тенью» и «Монахом», написанным летом 1813 г. (поэма датируется по филиграммам автографа с учетом особенностей в изменениях пушкинского почерка). К означенному времени, то есть до «Монаха», не покидавшего стен Лицея (нет ни одного списка поэмы), «Тень Баркова» появиться на свет не могла. Дело в том, что обценная баллада — это не просто пародия, а дважды пародия, пародия на пародию: давно доказано, что в ней перепеты не только стихи Жуковского, но также пародийный «гимн» Батюшкова — Измайлова, который Пушкину был известен под заглавием «Певец в Беседе Любителей Русского слова» (см. Цявловский 2002: 233, 237, 241; Шапир 1993: 57—60; 2000а: 192—196). Об этом произведении как о новинке один из соавторов, А. Е. Измайлов, сообщил Н. Ф. Грамматину 17 марта 1813 г. (Майков, Сайтов 1887: 375—376). Выходит, чтобы «Тень Баркова» повлияла на пушкинского «Монаха», ее воображаемый автор за весну и лето должен был успеть следующее: одним из первых ознакомиться с текстом «Певца», как можно скорее написать похабную балладу и немедленно распространить ее среди лицеистов («всё лучшее детям»). Но хотя бы только прочесть пародию Батюшкова — Измайлова тогда было мудрено: даже в кругу ближайших друзей окончательный текст начал циркулировать позже.

Так, князь П. А. Вяземский во второй половине июля всё еще не имел текста: «Нѣтъ ли у тебя, — спрашивал он А. И. Тургенева, — пародіи „Пѣвца“, сдѣланной Батюшковым?» (ОА 1899/1901, I: 15¹⁶; отсюда следует, ме-

¹⁶ В. И. Сайтов ошибочно датировал письмо Вяземского первой половиной апреля 1813 г. (под этой датой оно обычно упоминается в исследовательской литературе). «Виноват» в недоразумении сам Вяземский, который в шутку написал: «Христось

жду прочим, что Вяземский никак не мог быть автором «Тени» — это пушкинская выдумка). Д. В. Дашков, с которым Батюшков тесно сошелся в 1812 г., рассказывал о «Певце» в письме к Д. Н. Блудову от 15 октября 1813 г.: «Какъ я жалѣю, что не могу доставить вамъ сей пародіи! (...) Батюшковъ даль было мнѣ экземпляръ, его рукою списанный, но послѣ, испугавшись надѣланнаго шума, отнялъ почти насильно и изорвалъ. Остался только одинъ списокъ у Ивана Ивановича (Дмитриева), но и то неполный. Что дѣлать съ упрямымъ поэтомъ?» (Дашков 1890: 226—227). Широкой публике «Певец» стал известен лишь через несколько месяцев. Именно тогда он попал в Лицей: горчаковский список на бумаге с водяным знаком 1814 г. (см. ГАРФ), «вероятнее всего, как раз и был тем текстом, по которому знал это стихотворение Пушкин» (Благой 1934: 580)¹⁷. Таким образом, дословные совпадения «Тени Баркова» с «Певцом в Беседе Любителей Русского слова», «Монахом» и посланием «К сестре» исключают любое другое место рождения баллады, кроме Царскосельского лицея.

Но дело не только в совпадениях оборотов и целых строк. Глубокое родство «Тени» с лицейским творчеством Пушкина прослеживается на уровне тем, образов, мотивов и поэтических концепций. Герой баллады наделен даже некоторыми чертами своего создателя. На первый взгляд, это может показаться абсурдным: что общего между лицеистом и попом-расстригой, запертым в женском монастыре? Но юношеская эротика сплетается с темой монашества уже в наиболее раннем из лирических стихотворений Пушкина: *Знай, Наталья! — я... монах!* (заодно примем в расчет эротическую поэму «Монах», написанную примерно тогда же). В послании «К сестре» поэт называет Лицей «монастырем», себя — «небогатым чернецом», а свою комнату — «мрачной кельей», где стоит «шаткая постель» (эта деталь фигурирует и в двух старейших списках «Тени Баркова»). Пребывание в стенах Лицея Пушкин рисует как заточенье: (...) *Я вдруг в глухих стенах (...) Явился заключенным, // Навеки*

Воскресь, любезнѣйшій Александръ Ивановичъ! Я не зналъ, чѣмъ начать мое письмо и рѣшился воспользоваться сею извѣстною — —» (ОА 1899/1901, I: 13; в 1813 г. Пасха пришла на 13 апреля). Допущенную оплошность исправил сам Сайтов, который в примечаниях к письму указал, что упомянутая в нем женитьба П. И. Шаликова относится к 9 июля 1813 г., а процитированная тут же Вяземским заметка «Сына Отечества» о Делиле напечатана в июльском номере журнала (ОА 1899/1901, I: 394, 397). Последнюю дату можно уточнить: номер датирован 17 июля (см.: Сын Отечества. 1813. Ч. 7, № XXIX. С. 134).

¹⁷ В 1814 г. размером «Тени Баркова» Пушкин написал еще «Пирующих студентов», тоже созданных под непосредственным воздействием пародии Батюшкова — Измайлова (Пушкин 1999: 608—609).

погребенным, // И скрипнули врата, // Сомкнувшись за мною <...> Ср. в «Тени Баркова»: *И вдруг ворота на замок, // И плбнным попь остался*. Заканчивается послание так же, как «Тень»: поэт воображает себя «расстригой», который вырывается из монастыря на волю. Он обещает сестре: <...> *Оставлю темну келью <...> Под стол клобук с веригой — // И прилечу расстригой // В объятия твои* (ср. Пушкин 2002: 10). Не только ничего подобного, но даже простого сравнения Лицея с монастырем или себя — с иноками мы не нашли ни у кого из пушкинских одноклассников: ни в стихах, ни в письмах, ни в дневниках, ни в воспоминаниях.

Результаты нашего анализа «Тени» на фоне лицейской идеологии Пушкина оппоненты либо вовсе игнорируют, либо от них отмахиваются, как В. М. Есипов от только что приведенных параллелей между «Тенью» и раннелицейскими произведениями. Чуть не обвиняя нас во вредительстве, он пишет: «<...> издатели баллады сознательно умалчивают (!) о том, что все <...> образы <...> привлечшие их повышенное внимание, навеяны <...> стихотворением французского поэта Ж.-Б.-Л. Грессе „Обитель“ („La Chartreuse“» (2003: 85; 2005: 51). В самом деле, Грессе был одним из самых читаемых французских стихотворцев XVIII столетия. Но о каком сходстве между Грессе и Пушкиным речь, если первый (преподаватель иезуитского коллежа) описывает свое добровольное затворничество на мансарде в центре Парижа, а второй заточен и томится в Лицее, который ему видится монастырем, и неспроста: И. И. Пушин (1998: 67) живо передал то потрясение, какое испытали лицеисты, вскоре после открытия узнав о предписании министра, категорически запретившего им выезжать из Лицея, а посещение родных дозволявшего лишь по праздникам¹⁸. Французский поэт иронически вспоминает о забавах молодости и о вихре покинутого света, тогда как Пушкин всей душой рвется на свободу и мечтает «расстригой» окунуться в этот вихрь с головой. Герой Грессе уже не хочет писать стихов, а Пушкин и его персонажи грезят о поэтической славе. Эротизм, характерный для лицейского Пушкина, в «La Chartreuse» напрочь отсутствует. Даже единственная деталь (*шаткая постель*), которая в конечном счете восходит ко французскому посланию, прежде всего сближает «Тень Баркова» со стихами самого Пушкина, а не с «Пенатами» Батюшкова (где — *жесткая постель*) и тем более не с Грессе и его *убогим ложем (grabat)*. Вопрос о связях «Тени Баркова» с фривольной французской поэзией совсем не праздный, но Грессе тут ни при чем. Стилистически эта баллада, по справедливому замечанию Гаевского, относится к «Пироновскому направлению» (1863, № 7: 157), а «французскую традицию обсцен-

¹⁸ Ср. о том же в записке М. А. Корфа (1854) по поводу статьи П. И. Бартенева в «Московских Ведомостях» (Грот 1887: 275—276).

но-эротического стихотворного повествования», в русле которой лежит «Тень Баркова», еще «предстоит выявить» (Шруба 2003: 63; ср. 2005)¹⁹.

Сходство между «Тенью» и лицейским творчеством Пушкина окажется еще глубже, если вспомнить, что герой баллады, поп-расстрига, становится поэтом, и поэтом прославленным! Тема поэтического бесславия и бессмертия приковывала к себе Пушкина с самых первых его шагов на литературном поприще. Во вступлении к «Монаху» он призывал Вольтера: *⟨...⟩ Но дай лишь мне твою златую лиру, // Я буду с ней всему известен миру* (I: 14–15). Поэт для юного Пушкина — это тот, кто «за лаврами спешит опасною стезей» («К другу стихотворцу», 1814). *⟨...⟩ Быть славным — хорошо ⟨...⟩* (там же), но путь к славе тернист. *Страшишь бесславия!* — предостерегает он друга-стихотворца, а в послании «К Жуковскому» (1816) признается: *Страшусь, неопытный, бесславного паденья ⟨...⟩* О себе в эти годы Пушкин говорит: *⟨...⟩ Безвестный в мире сем поэт ⟨...⟩* («К Батюшкову», 1814). И хотя он еще сомневается: *Мои летучие посланья // В потомстве будут ли цвести* («Моему Аристарху», 1815), — но в стихотворении «Городок» (конец 1814 — начало 1815) уже примеривает на себя горацанский венец бессмертия:

Ах! счастлив, счастлив тот,
Кто лиру в дар от Феба
Во цвете дней возьмет!
Как смелый житель неба,
Он к солнцу воспарит,
Превыше смертных станет,
И слава громко грянет:
«Бессмертен век пиит!»

Но ею мне ль гордиться,
Но мне ль бессмертьем льститься?
⟨...⟩ Как знать, и мне, быть может,
Печать свою наложит
Небесный Аполлон ⟨...⟩
Не весь я предан тленью;
С моей, быть может, тенью
Полунощной порой
Сын Феба молодой,
Мой правнук просвещенный,
Беседовать придет
И мною вдохновенный
На лире воздохнет.

¹⁹ Пока что прямые сюжетно-нарративные аналогии с непристойной балладой обнаружены лишь в русском фольклоре (см. Шапир 2002д, 483 примеч. 1).

Не будет преувеличением сказать, что Пушкин в Лицее был обуян жаждой поэтической славы и, случалось, дерзко мечтал о пальме первенства на русском Парнасе. Эту ревность к успеху очень рано подметили лицейские наставники. Уже в табели за 1812 год, подписанной первым директором гимназии В. Ф. Малиновским, так характеризуется дарование Пушкина «въ русскомъ и латинскомъ языкахъ»: «Болѣе понятливости и вкуса, нежели прилежанія, но есть соревнованіе» (Грот 1911: вкладка между с. 356 и 357). М. С. Пилецкий, надзиратель по учебной и нравственной части, отозвался куда определеннее: «Самолюбіе вмѣстѣ съ честолюбіемъ (...)» (Грот 1911: 361)²⁰. В «Прощальной песни воспитанников Царскосельского лицея» Дельви́г упомянул жажду славы как общее свойство всех выпускников: *Храните, о друзья, храните // Ту ж дружбу с тою же душой, // То ж к славе сильное стремленье* (...). Но как-то больше верится самому Пушкину, который, мысленно возвращаясь к годам Лицея, противопоставлял себя Дельви́гу именно как поэтического честолюбца:

С младенчества дух песен в нас горел,
И дивное волненье мы познали;
С младенчества две музы к нам летали,
И сладок был их лаской наш удел:
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.

А всего симптоматичнее, что в программе автобиографии (осень 1830?) Пушкин записал как раз под 1814-м годом, годом создания «Тени Баркова»: «Стихи etc. — Отношение к това(рищам). Мое тщеславие» (12: 308).

Возможно, именно отсюда внимание поэта к Баркову, которого Пушкин величает в «Городке» «чадом славы» и «удалым наездником пылкого Пегаса». Теми же причинами могла быть подсказана форма, какую избрал Пушкин для дифирамбов заглавному герою баллады: пародируя Жуковского, создатель «Тени Баркова» вступал в открытое соперничество с автором «Двенадцати спящих дев», и точно так же в «Тени Фон-Визина» (1815) Пушкин зло пародировал Державина (см. Пушкин 1999: 656). Вряд ли нужно говорить, что Державин и Жуковский в это время олицетворяли русскую поэзию, но не лишним будет напомнить, что с балладой о Громобое, вывернутой наизнанку

²⁰ Единственный, кто еще рекомендуется честолюбцем, — это Пущин, но о нем сказано совсем по-другому: «Благородство, воспитанность, добродушіе, скромность, чувствительность, съ мужествомъ и тонкимъ (NB!) честолюбіемъ, особенно же разсудительность — суть отличныя его свойства» (Грот 1911: 361).

в «Тени Баркова», Пушкин познакомился прежде своих товарищей, лучше них ее знал и помнил и даже выдавал ее сюжет за собственное изобретение. Прочитируем «Материалы для биографии Пушкина», собранные П. В. Анненковым: «⟨...⟩ воспитанники выдумали довольно замысловатую игру. Составивъ одинъ общій кружокъ, они обязывали каждого или рассказать повѣсть, или по крайней мѣрѣ начать ее ⟨...⟩ Дельвигъ первенствовалъ на этой, такъ сказать, гимнастикѣ воображенія; его никогда нельзя было застать въ распλοхъ: интриги, завязки и развязки были у него всегда готовы. Пушкинъ уступалъ ему въ способности придумывать на-скоро происшествія и часто прибѣгалъ къ хитрости. Помнѣть, что онъ разъ изложилъ изумленнымъ и восхищеннымъ своимъ слушателямъ исторію 12-ти спящихъ Дѣвъ, умолчавъ объ источникѣ, откуда почерпнулъ ее» (Анненков 1855: 19).

Подвергая обценной перелицовке сюжет и стиль Жуковского (1811: 275), автор «Тени Баркова» допустил религиозное кощунство:

«Ахъ! чтожъ **Могущій** повелѣлъ?»
 — Надѣйся и **страшися!** —
 «Увы! какой насъ ждетъ удѣлъ?
 Что жребій ихъ?» — **Молися!**

В этом диалоге из «Двенадцати спящих дев» пародист подменил Бога дьяволом, а молитву — мастурбацией:

«Скажи что **Дьяволь** повелѣлъ?» —
 Надѣйся, **не страшися!** —
 «Увы! что мнѣ дано въ удѣлъ?
 «Что дѣлать мнѣ?» — **Дрочися!**

У Жуковского Громобой совершает сделку с нечистым: он продает ему душу за земные блага. Герой Пушкина тоже заключает договор с посланцем ада. В этой роли выступает тень Баркова; наделяя расстригу гигантской половой мощью и недюжинным поэтическим даром, привидение обещает ему славу первого поэта, о которой мечтал Пушкин: ⟨...⟩ *И будешь изъ пѣвцовъ пѣвецъ* ⟨...⟩ Взамен Барков требует одного — поэтических восхвалений, которых он не дождался от прежних поэтов: *Хвалы мнѣ ихъ не нужны. // Лишь отъ тебя услугъ я жду: // Пиши въ часы досужны.* Обе стороны выполняют условия договора. Поэт-расстрига *Вездѣ гласить: «великъ Барковъ!» // Попа самъ Тебѣ вѣнчаетъ.* Так наследник Баркова становится первым поэтом на Руси: ⟨...⟩ *Пѣвцовъ онъ всѣхъ славнѣ* ⟨...⟩

Поразительно, но в этих словах Пушкина можно увидеть сбывшееся пророчество самому себе. Еще в Лицее он как-то играючи написал в альбом А. Д. Илличевскому, «который въ началѣ курса ⟨...⟩ считался ⟨...⟩ первымъ по-

этомъ» (Гаевский 1863, № 7: 137; ср. Грот 1911: 193—194), что готов был бы обменять бессмертие души на посмертную славу:

Ах! ведает мой добрый гений,
 Что предпочел бы я скорей
 Бессмертию души моей
 Бессмертие своих творений.

Мы не предлагаем расценивать эту шутку как заявку на сделку с дьяволом²¹. Но судьба Пушкина во многом совпала с той, что он придумал для своего по-па-расстриги: и в обценной балладе, и за ее пределами он воспел Баркову хвалу (*Велик, велик — (Барк)ов!*). А всего через десять лет Пушкин получил от Жуковского «первое место на русском Парнассе» (13: 120; из письма В. А. Жуковского Пушкину от 12 ноября 1824 г.).

Чтобы интерпретировать «Тень Баркова» в автобиографическом ключе, нужны психологические оправдания. Мы усматриваем их в знаменитой характеристике Пушкина, которую для собственных нужд в марте 1816 г. составил тогдашний директор Лицея Е. А. Энгельгардт: «Его высшая и конечная цѣль — блестять, и именно поэзію (...) Это еще самое лучшее, что можно сказать о Пушкинѣ. Его сердце холодно и пусто; въ немъ нѣтъ ни любви, ни религіи (...) Нѣжныя и юношескія чувствованія унижены въ немъ воображеніемъ, оскверненнымъ всѣми эротическими произведеніями французской литературы, которыя онъ при поступленіи въ лицей зналъ почти наизусть, какъ достойное пріобрѣтеніе первоначальнаго воспитанія» (Гаевский 1863, № 8: 376; оригинал по-немецки). Отзыв Энгельгардта, односторонний и несправедливый, в чём-то не лишен проницательности, и даже первый биограф Пушкина был вынужден с ним отчасти согласиться (см. Анненков 1873: 32—33 примеч. 1). Безудержное поэтическое честолюбие, полное отсутствие религиозности и пиетизма, буйное эротическое воображение и увлеченность фривольной словесностью делают юного Пушкина больше, чем кого-либо из соучеников, идеальным кандидатом в авторы «Тени Баркова».

Мы разобрали отнюдь не все идеологемы Пушкина-лицеиста и не все тематические и стилистические «мотивы» его творчества, отчетливо прозвучавшие в обценной балладе. За недостатком места стóит хотя бы вкратце остановиться на неизменном интересе к личности и стихам Баркова, знакомство с которыми и на исходе жизни Пушкин полагал необходимым для образова-

²¹ Ср. доношение митрополита Новгородского и С.-Петербургского Серафима, который «долгомъ своимъ почель прочитатъ» «Гавриилиаду», «но не могъ ее всю кончить»: «Поистиннѣ, самъ Сатана диктоваль Пушкину поэму сію» (Переписка: 189).

ного русского человека (см. Вяземский 1884: 427—428; Пушкин 2002: 9) — сам он еще лицеистом был не по годам осведомлен в области как французской, так и русской нескромной поэзии (Бартенев 1854, № 117: 490). Стоит также немного сказать об особом пристрастии Пушкина к непечатной лексике и фразеологии, проникавшим у него не только в комические жанры, но и в философскую лирику: мы имеем в виду «Телегу жизни» (1823) с ее матерной бранью. Развивая барковско-державинскую традицию (Шапир 2002a), Пушкин никогда не боялся соединять высокое с низким; поэтому слово *жопы* фигурирует в черновиках 2-й главы «Онегина»: *Секала <жопы>, брила лбы* (6: 295 примеч. 106), а *блядины дети* (7: 293) непременно попали бы в канонический текст «Бориса Годунова», если бы не лукавое пуританство академической текстологии (ср. Пушкин 1935в: 399, 404, 409, 410, 412—415, 423, 428, 429, 472 и др.; Винокур 1936: 155—156)²².

Здесь нельзя не затронуть, пусть мимоходом, и того факта, что обценный бурлеск в балладе органически сплавлен с литературной полемикой, которую автор ведет с протоарзамасских позиций, широко используя приемы, опробованные младшими карамзинистами:

Какъ иногда поэтъ Хвостовъ,
Обиженной природой,
Во тмѣ полунощныхъ часовъ
Корпить надъ хладной одой;
Предъ нимъ несчастное дитя,
И въ кривь и въ кось и прямо
Онъ слово звучное крехтя
Ломаеть въ стихъ упрямой <...>²³

²² Мы убеждены, что текстологи вправе восстанавливать лишь те цензурные изъятия и замены, с которыми автор не смог примириться (Шапир 2002г: 4; 2003б: 151). Именно так обстоит дело в данном случае. 2 января 1831 г. по выходе трагедии из печати Пушкин написал П. А. Вяземскому: «<...> одного жаль — в Борисе моем выпущены народные сцены, да матерщина французская и отечественная» (14: 139).

²³ Пользуемся случаем исправить неточность в нашей реконструкции «Тени». Вослед Цявловскому (2002: 186) мы сочли аутентичным вариант 44-го стиха баллады, представленный в пяти списках: *Ломаеть въ стихъ упрямо*, — тем самым проигнорировав красноречивую параллель с дубиальной «Исповедью бедного стихотворца» (1814?): <...> *И имя божие влеку в упрямый стих* (ср. Цявловский 2002: 244). Правильнее, однако, было бы заключить, что в стихах 44 : 46 большинство списков выравнивает йотированную рифму *прямо : упрямой* → *прямо : упрямо*, подобно тому, как это произошло с рифмой *лѣнливо : горделивой* в стихах 214 : 216 (Пушкин 2002: 61 примеч. 216). Вариант *прямо : упрямой* засвидетельствован списком 1824 г. (см. Пушкин 2002: 133).

«Тень Баркова» — не лишенная памфлетности поэтическая шутка, хотя и весьма грубая; это что угодно, но только не порнография во имя порнографии, не «плоская и примитивная скабрёзность», как хочет нам внушить В. М. Есипов (2003: 72). Непосредственная реакция автора баллады на то, что происходило в литературе, позволяет датировать и начальную редакцию, где высмеян А. Палицын, и окончательную, где его место заступил Шаховской, и промежуточный вариант, «увековечивший» имя Кропотова. Палицын в роли отверженного поэта (фигура, очень скоро потерявшая всякую актуальность) был унаследован от Батюшкова и Измайлова, гимн которых, как уже говорилось, дошел до Лицея в 1814 г. (ср. Лернер 1929а: [9]; 1929б: 54, Цявловский 2002: 237). В свою очередь, строчка из поздней редакции «Тени» (*Шихматовъ, Шиховской, Шишковой*) могла появиться только в конце 1815 г., после сентябрьской премьеры «Липецких вод» с их карикатурой на Жуковского (см. Пушкин 2002: 53 примеч. 99). Наконец, Кропотов был хоть сколько-то на виду, лишь когда издавал журнал «Демокрит», возникший и прекратившийся в первой половине 1815 г. (последние три книжки вышли в августе; см. Стр—вичъ 1815: 141). Но ведь в текущие литературные события никто из лицеистов не был вовлечен так, как Пушкин, никто в них не принимал деятельного личного участия, а главное, никто из них не был по-настоящему «партиен»²⁴.

Мы подводим итог, не исчерпав своих аргументов. Очевидно, что «Тень Баркова» мог написать только поэт-лицеист, очень близко знакомый с рукописями Пушкина, не гнушавшийся матерной брани в стихах и всецело разделявший цели и средства борьбы карамзинистов со славянофилами. Допустим, это был не Пушкин, но ритм и рифмы у него были пушкинские, слова и выражения тоже, и орфография, и образы, и мотивы, и помыслы. Однако в Арзамас его, в отличие от Пушкина, не приняли и матерщинником в лицейском гимне не назвали... Лелеять этот фантом мы предоставляем оппонентам. Их «тенеборчество» в наших глазах — это верный признак того, что для иных пушкинистов поэт сам по себе неважен и неинтересен. Они не хотят его понять, изучить — они хотят его сделать носителем либо авторитетным подтверждением собственных сверхценных идей (а если Пушкин сопротивляется, тем хуже для поэта). Идеологическая подоплека этого пути, бесплодного

²⁴ С этой точки зрения примечательно письмо Илличевского П. Н. Фуссу от 20 марта 1816 г.: «Признаться тебѣ, до самаго вступленія въ лицей, я не видѣлъ ни одного писателя — но въ лицеѣ видѣлъ я Дмитріева, Державина, Жуковского, Батюшкова, Василя Пушкина — и Хвостова; еще забылъ: Нелединскаго, Кутузова, Дашкова» (Илличевский 1864: стб. 1073). В этом ряду литературные антагонисты бессистемно перемешаны и уравниены как публичные знаменитости.

и не нового, откровенно раскрыта одним из его адептов 125 лет назад: «Зная уже теперь вполне нравственную сущность великаго чловѣка, всѣ психическіе элементы, образовавшіе его личность, всѣ благородныя стремленія его души и непогрѣшимую чистоту всѣхъ его мыслей и поэтическихъ замысловъ, мы имѣемъ право и должны сказать, что тѣ низменныя проявленія раздраженнаго, буйнаго и скандалѣзнаго творчества, о которыхъ здѣсь идетъ рѣчь — Пушкину *не принадлежатъ* въ обширномъ смыслѣ слова, хотя бы отъ нихъ остались несомнѣнные автографы, хотя бы они были записаны собственно(ю) его рукой на страницахъ его тетрадей. Они не выражаютъ ни настоящей его природы, ни его развитія, ни даже подлиннаго его настроенія въ минуту, когда были писаны. Они ничѣмъ не связаны съ его дѣйствительною мыслью, не имѣютъ корней во внутреннемъ его мірѣ, не отвѣчаютъ никакой склонности его ума или сердца. Всѣ они суть дѣтища броженія и замашекъ его времени, должны считаться эхомъ того говора и шума толпы, которая слѣдила за нимъ по пятамъ всю жизнь (...)» (Анненков 1881: 909).

Библиография

- Адрианова-Перетц 1935 — *Адрианова-Перетц В.* Символика сновидений Фрейда в свете русских загадок // Академия наук СССР (—) академику Н. Я. Марру. М.; Л., 1935.
- Азадовский 1934 — *Азадовский М.* Арина Родионовна и братья Гримм // Лит. Ленинград. 1934. 26 нояб., № 59 (81).
- Азадовский 1936 — *Азадовский М. К.* Источники сказок Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Вып.] 1.
- Азадовский 1938 — *Азадовский М.* Сказки Арины Родионовны // Азадовский М. Литература и фольклор: Очерки и этюды. Л., 1938.
- Азадовский, Оксман 1998 — *Азадовский М., Оксман Ю.* Переписка. 1944—1954. М., 1998.
- Айдарова 1953 — *Айдарова В. Н.* Лексико-фразеологический состав одического слова Г. Р. Державина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1953.
- Айдарова 1956 — *Айдарова В. Н.* Элементы народной разговорно-бытовой речи в поэзии Г. Р. Державина // Тр. Сталинир. пед. ин-та. 1956. Т. III.
- Акимова, Ляпин 1998 — *Акимова М. В., Ляпин С. Е.* Стих и смысл «Медного Всадника»: (Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика» в Государственной академии художественных наук) / Подгот. текста, публ., вступ. заметка и примеч. М. В. Акимовой и С. Е. Ляпина // *Philologica*. 1998. Т. 5, № 11/13.
- Алексеев 1982 — *Алексеев М. П.* Заметки на полях: 6. Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о Золотом Петухе» // Временник Пушкинской комиссии 1979. Л., 1982.
- Алексеева 1993 — *Алексеева Н. Ю.* Державинские оды 1775 года: (К вопросу о форме оды) // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18.
- Альтман 1964 — *Альтман М.* О собственных именах в произведениях Пушкина // Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. Сер. ист.-филол. 1964. Вып. 72, т. I.
- Альтшуллер 2003 — *Альтшуллер М. Г.* Между двух царей: Пушкин(,) 1824—1836. СПб., 2003.
- Анастасевич 1811—1812 — *Анастасевич В. Г.* Начало поэмы Т. Тасса *Освобожденный Иерусалим* // Улей. 1811. Ч. I, № II; 1812. Ч. IV, № XXI. Без подписи.
- Анненков 1855 — *Анненков П. В.* Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин. Сочинения. С приложением материалов для его биографии(,) портрета, снимков с его почерка и с его рисунков, и проч. Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. I.
- Анненков 1873 — *Анненков П.* Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху: По новым документам. [I—III] // Вестн. Европы. 1873. Т. 44, № 11.

- Анненков 1881 — *Анненков П.* Новое издание сочинений Пушкина г. Исакова под редакцией П. Ефремова: Письмо в редакцию // Вестн. Европы. 1881. Т. I (LXXXVII), № 2. Подпись: *N. N.*
- Афанасьев А. 1859 — *Афанасьев А. Н.* Образцы литературной полемики прошлого столетия // Библиогр. зап. 1859. [Т. II], № 15, 17.
- Афанасьев А. 1997 — *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А. Н. Афанасьевым / Изд. подгот. О. Б. Алексеева, В. И. Еремина, Е. А. Костюхин, Л. В. Бессмертных. М., 1997.
- Афанасьев В. 1997 — *Афанасьев В. В.* Онегинская строфа — русский сонет // Функциональные исследования. М., 1997. Вып. 5.
- Ахматова 1933 — *Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина // Звезда. 1933. № 1.
- Ахматова 1977 — *Ахматова А.* Болдинская осень (8-я глава «Онегина»)) // Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977.
- Бабаев 1987 — *Бабаев Э. Г.* Строфа, слагаемая мной... // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10: Журналистика. 1987. № 1.
- Баевский 1987 — *Баевский В. С.* Рифменно-строфическая система романа в стихах А. С. Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф. 13—14 нояб. 1987 г. Таллин, 1987.
- Баевский 1990 — *Баевский В. С.* Строфа и рифма в «Евгении Онегине» // Пушкинские чтения: Сб. ст. Таллинн, 1990.
- Баевский 1996 — *Баевский В. С.* Присутствие Байрона в «Евгении Онегине» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1996. Т. 55, № 6.
- Бараг и др. 1979 — Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979.
- Баратынский 1825 — *Баратынский Е.* Елисейские поля // Полярная Звезда на 1825 год. СПб., 1825. Подпись: *Б.*
- Баратынский 1826 — *Баратынский Е.* Эда, Финляндская повесть, и Пиры, Описательная поэма. СПб., 1826.
- Барзилович 1965 — *Барзилович А. М.* К изучению народно-разговорных языковых средств в жанрах высокого стиля М. В. Ломоносова // Вісн. Київ. ун-ту. Сер. філології та журналістики. 1965. № 7.
- Барков 1992 — Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова / Изд. подгот. А. Зорин и Н. Сапов. М., 1992.
- Баргенов 1854—1855 — *Баргенов П.* Александр Сергеевич Пушкин: Материалы для его биографии // Моск. Ведомости. 1854. 15 июня, № 71. Лит. отд.; 30 сент., № 117. Лит. отд.; 2 окт., № 118. Лит. отд.; 5 окт., № 119. Лит. отд.; 1855. 26 нояб., № 142. Лит. отд.; 1 дек., № 144. Лит. отд.; 3 дек., № 145. Лит. отд.
- Баргенов 1866 — *Баргенов П.* Пушкин в Южной России: (Материалы для его биографии, собираемые П. Баргеновым): 1820—1823 // Рус. Архив. 1866. № 8/9.
- Батюшков 1883 — Константин Николаевич Батюшков в письмах к Ник. Ив. Гнедичу: [1811 г.] / Сообщ(ил) 4-го января 1870 г. П. А. Ефремов // Рус. Старина. 1883. Т. XXXVIII, кн. IV.

- Батюшков 1886 — *Батюшков К. Н.* Сочинения / Со ст. о жизни и соч. К. Н. Батюшкова, напис. Л. Н. Майковым, и примеч., сост. им же и В. И. Саитовым. СПб., 1886. Т. III: [Письма].
- Батюшков 1989 — *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989.
- Беглов 1996 — *Беглов А. Л.* Иосиф Бродский: монотония поэтической речи: (на материале 4-стопного ямба) // *Philologica*. 1996. Т. 3, № 5/7.
- Беликова 1982 — *Беликова А. В.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина и «Дон-Жуан» Дж. Г. Байрона — «романы в стихах» // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология*. 1982. № 2.
- Белый 1929 — *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный Всадник»: Исследование. М., 1929.
- Бельская 1985 — *Бельская Л. Л.* Стих поэмы А. С. Пушкина «Домик в Коломне» // *Болдинские чтения*. Горький, 1985.
- Бельская 1988 — *Бельская Л.* Тайна одной строфы // *Лит. учеба*. 1988. № 2.
- Бережкова 1982 — *Бережкова М. С.* Экспрессия онегинской строфы // *Рус. яз. в шк.* 1982. № 5.
- Берков 1936 — *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.; Л., 1936.
- Берков 1957 — *Берков П. Н.* Примечания // *Сумароков А. П. Избранные произведения*. Л., 1957.
- Берков 1962 — *Берков П. Н.* «Смелый властелин» или «смелая сатира»? (К текстологии строфы XVIII главы первой «Евгения Онегина») // *Рус. лит.* 1962. № 1.
- Берков 1970 — *Берков П. Н.* Пушкин и итальянская культура // *Annali del'Istituto universitario Orientale. Sezione slava. Napoli*, 1970. [Vol.] XIII.
- Бернштейн 1922 — *Бернштейн С.* О методологическом значении фонетического изучения рифм: (К вопросу о пушкинской орфоэпии) // *Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова*. М.; Пг., 1922. (Пушкинист; [Вып.] IV).
- Бицилли 1926 — *Бицилли П.* Этюды о русской поэзии. Прага, 1926.
- Білодід 1963 — *Білодід І. К.* Вчення М. В. Ломоносова про три стилі і його значення в історії російської і української літературних мов // *Ломоносовський філологічний збірник*. Київ, 1963.
- Благой 1933 — *Благой Д.* Державин // *Благой Д.* Три века: Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв. М., 1933.
- Благой 1934 — *Благой Д. Д.* Комментарии // *Батюшков К. Н. Сочинения*. М.; Л., 1934.
- Благой 1950 — *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина: (1813—1826). М.; Л., 1950.
- Благой 1967 — *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина: (1826—1830). М., 1967.
- Благой 1973 — *Благой Д. Д.* Il gran' padre: (Пушкин и Данте) // *Дантовские чтения* 1973. М., 1973.
- Бобров 1798 — *Бобров С.* Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонисе: Лирико-Эпическое песнотворение. Николаев, 1798.
- Богаевская 1990 — *Богаевская К.* «Все взапуски ко мне бегут» // *Моск. литератор*. 1990. 20 апр., № 19 (590).
- Богданович 1761 — *Богданович И. Ф.* Понеже // *Полезное увеселение*. 1761. Июль, № 2. Подпись: *И. Б.*

- Богданович 1773 — *Богданович И. Ф.* Лира, или Собрание разных в стихах сочинений и переводов, некоторого Муз любителя. СПб., 1773. Без подписи.
- Болгова 1996 — *Болгова М. В.* Две редакции «Евгения Онегина»: вопросы текстологии, творческой истории, поэтики: Дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1996. (Новосиб. гос. пед. ун-т).
- Бонди 1935 — *Бонди С.* Триадиковский, Ломоносов, Сумароков // Триадиковский. Стихотворения / Под ред. А. С. Орлова; При участии А. И. Малейна, П. Н. Беркова и Г. А. Гуковского; Вступ. ст. С. М. Бонди. [Л.], 1935.
- Бонди 1936 — *Бонди С.* Онегинская строфа // Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Ред. текста, примеч. и объяснит. ст. С. Бонди. М.; Л., 1936.
- Бонди 1937 — *Бонди С.* О чтении рукописей Пушкина // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1937. № 2/3.
- Бонди 1963 — *Бонди С.* Об академическом издании сочинений Пушкина // Вопр. лит. 1963. № 2.
- Боратынский 2002 — *Боратынский Е. А.* Полное собрание сочинений и писем. М., 2002. Т. 1 / Ред. А. Р. Зарецкий, А. М. Песков, И. А. Пильщиков.
- Бориневич-Бабайцева 1958 — *Бориневич-Бабайцева З. А.* Овидиев цикл в творчестве Пушкина // Пушкин на юге: Тр. Пушкин. конф. Кишинева и Одессы. Кишинев, 1958.
- Борухович 1972 — *Аполлodor.* Мифологическая библиотека / Изд. подгот. В. Г. Борухович. Л., 1972.
- Бочаров 1967 — *Бочаров С.* «Форма плана»: (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопр. лит. 1967. № 12.
- Брик 1927 — *Брик О. М.* Ритм и синтаксис: (Материалы к изучению стихотворной речи) // Новый леф. 1927. № 3—6.
- Бродский 1932 — *Бродский Н. Л.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1932.
- Бродский 1937 — *Бродский Н. Л.* Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина: Пособие для учителей средней школы. Изд. 2-е, перераб. М., 1937.
- Бродский 1992—1994 — *Бродский И.* Сочинения. СПб., 1992. Т. I—II; 1994. Т. III.
- Брюсов 1909 — *Брюсов В.* Домик в Коломне // Пушкин. [Сочинения]. СПб., 1909. Т. III. (Б-ка великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова).
- Брюсов 1915а — *Брюсов В.* Маленькие драмы Пушкина: (К предстоящему спектаклю в Художественном театре) // Рус. Ведомости. 1915. 22 марта, № 67.
- Брюсов 1915б — *Брюсов В.* Стихотворная техника Пушкина // Пушкин. [Сочинения]. Пг., 1915. Т. VI. (Б-ка великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова).
- Брюсов 1923 — *Брюсов В.* Звукопись Пушкина // Печать и революция. 1923. Кн. 2.
- Брюсов 1924 — *Брюсов В.* Левизна Пушкина в рифмах // Печать и революция. 1924. Кн. 2.
- Брюсов 1929 — *Брюсов В.* Записка о правописании в издании сочинений А. С. Пушкина [1919] // Брюсов В. Мой Пушкин: Ст., исслед., наблюдения. М.; Л., 1929.
- Будде 1898—1899 — *Будде Е.* Несколько заметок из истории русского языка: (По поводу академического издания сочинений Ломоносова с примечаниями М. И. Сухомлинова) // Журн. М-ва Нар. Просвещения. 1898. Ч. СССХVI, март; 1899. Ч. СССХХIII, май.

- Будде 1904 — *Будде Е. Ф.* Опыт грамматики языка А. С. Пушкина. Ч. I: Этимология. Отд. I: Словоизменение. Вып. II: Имя прилагательное; Имя числительное; Местоимение: (Склонение этих частей речи) // Сб. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. Наук. 1904. Т. LXXVII, № 5.
- Будде 1908 — *Будде Е.* Очерк истории современного русского литературного языка (XVII—XIX век) // Энциклопедия славянской филологии. СПб., 1908. Т. I, вып. 12.
- Будилович 1869 — *Будилович А.* Об ученой деятельности Ломоносова по естествоведению и филологии. (Посв. В. И. Ламанскому) // Журн. М-ва Нар. Просвещения. 1869. Ч. CXLV, авг.; Ч. CXLIV, сент.
- Булаховский 1940 — *Булаховский Л. А.* Слог стихотворных жанров в русской литературе первой половины XIX века // Науч. зап. Днепропетр. гос. ун-та. 1940. Т. 24: Сб. работ филол. фак. Вып. 2.
- Булаховский 1941 — *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX века. Киев, 1941. Т. I: Лексика и общие замечания о слоге.
- Булаховский 1954 — *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX века: Фонетика; Морфология; Ударение; Синтаксис. М., 1954.
- Булгарин 1826 — *Булгарин Ф. В.* [Рец. на кн.: Баратынский Е. Эда, Финляндская повесть, и Пыры, Описательная поэма. СПб., 1826] // Сев. Пчела. 1826. 16 февр., № 20. Подпись: *Ө. Б.*
- Булгарин 1828 — *Булгарин Ф. В.* [Рец. на кн.]: Пушкин А. Руслан и Людмила: Поэма. Изд. 2-е, испр. и умнож. СПб., 1828 // Сев. Пчела. 1828. 14 апр., № 45. Без подписи.
- Булгарин 1830 — *Булгарин Ф. В.* [Рец. на кн.: Пушкин А. Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1830. Гл. VII] // Сев. Пчела. 1830. 22 марта, № 35; 1 апр., № 39. Без подписи.
- Бутакова 1928 — *Бутакова В.* Карамзин и Пушкин: (Несколько сопоставлений) // Пушкин и его современники: Материалы и исслед. Л., 1928. Вып. XXXVII.
- Бухаркин 1992 — *Бухаркин П. Е.* Одическая поэзия М. В. Ломоносова // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение. 1992. Вып. 2 (№ 9).
- В. С—въ 1828 — *В. С—въ.* Отрывок из первой песни освобожденного Иерусалима // Моск. Вестн. 1828. Ч. VIII, № VIII.
- Ванслов 1963 — *Ванслов В. А. С.* Пушкин о «золотом веке» римской литературы // Учен. зап. Калнин. гос. пед. ин-та. 1963. Т. 36.
- Ваншенкин 1990 — *Ваншенкин К.* Цявловский и Барков // Книжное обозрение. 1990. 23 марта, № 12 (1242).
- Василевская 1938 — *Василевская Е. А.* Лексика сказок А. С. Пушкина // Учен. зап. каф. рус. яз. Моск. гос. пед. ин-та. 1938. Вып. II.
- Василевская 1983 — *Василевская Е. А.* Поэтическая система Державина // Рус. речь. 1983. № 4.
- Вацуро 1999а — *Вацуро В.* Еще раз об академическом издании Пушкина: (Разбор критических замечаний проф. Вернера Лефельдта) // Новое лит. обозрение. 1999. № 37.
- Вацуро 1999б — *Вацуро В.* Продолжение спора: (О стихотворениях Пушкина «На Александра I» и «Ты и я») // Звезда. 1999. № 6.

- Вацуро, Мильчина 1989 — *Вацуро В. Э., Мильчина В. А.* Комментарии // Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989.
- Вачева 1996 — *Вачева А.* Поэма-бурлеск в русской поэзии XVIII века. София, 1996.
- Вачева 1999 — *Вачева А.* «Гавриилиада» в контексте эволюции русской бурлескной поэмы // Университетский пушкинский сборник. М., 1999.
- Венгров 1962 — *Венгров Л. М.* О ломоносовской теории трех штилей // Наук. зап. Житомир. ун-ту. 1962. Т. XVIII.
- Веселовский 1905 — *Веселовский А.* Этюды о байронизме // Вестн. Европы. 1905. Т. I, кн. 1; Т. II, кн. 4; Т. VI, кн. 11.
- Викери 1963 — *Викери В. Н.* Параллелизм в литературном развитии Байрона и Пушкина // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia, September 1963. The Hague, 1963. Vol. II: Literary Contributions. (Slavic Printings and Reprintings; [Vol.] L).
- Виленчик 1987 — *Виленчик Б. Я.* Прыжок через строку: (О XXXVI октаве «Домика в Коломне») // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1987. Т. 46, № 4.
- Винницкий 1997 — *Винницкий И. Ю.* Утехи меланхолии // Учен. зап. Моск. культурол. лица № 1310. 1997. Вып. 2.
- Виноградов 1934 — *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.: Пособие для высш. пед. учеб. заведений. М., 1934.
- Виноградов 1935 — *Виноградов В. В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935.
- Виноградов 1937 — *Виноградов В. В.* Пушкин и русский язык // Вестн. АН СССР. 1937. № 2/3.
- Виноградов 1938 — *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.: Пособие для высш. пед. учеб. заведений. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 1938.
- Виноградов 1940 — *Виноградов В. В.* Основные этапы истории русского литературного языка // Рус. яз. в шк. 1940. № 3—5.
- Виноградов 1941а — *Виноградов В.* Пушкин и русский литературный язык XIX века // Пушкин (<—>) родоначальник новой русской литературы: Сб. науч.-исслед. работ. М.; Л., 1941.
- Виноградов 1941б — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
- Виноградов 1949а — *Виноградов В. В.* Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1949. Т. I.
- Виноградов 1949б — *Виноградов В. В. А. С.* Пушкин — основоположник русского литературного языка // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1949. Т. VIII, вып. 3.
- Виноградов 1961 — *Виноградов В. В.* Проблемы стилистики русского языка в трудах Ломоносова // Ломоносов: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1961. [Т. V].
- Винокур 1927 — *Винокур Г.* Критика поэтического текста. М., 1927. (История и теория искусств; Вып. 10).
- Винокур 1936 — *Винокур Г. О.* Язык «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Сб. ст. Л., 1936.
- Винокур 1941а — *Винокур Г.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. / Под ред. А. Еголина. М., 1941.

- Винокур 1941б — *Винокур Г.* Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина // Пушкин (—) родоначальник новой русской литературы: Сб. науч.-исслед. работ. М.; Л., 1941.
- Винокур 1941в — *Винокур Г.* Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений: (Ответ В. И. Чернышеву) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. [Вып.] 6.
- Винокур 1945 — *Винокур Г.* Русский язык: Исторический очерк. М., 1945.
- Винокур 1947 — *Винокур Г. О.* Русский литературный язык во второй половине XVIII века // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. IV: Литература XVIII века; Ч. 2.
- Винокур 1983 — *Винокур Г. О.* Язык литературы и литературный язык: Статья первая [1945] // Контекст-1982: Лит.-теорет. исслед. М., 1983.
- Власов 1959 — *Власов А. К.* Язык произведений Г. Р. Державина // Учен. зап. Тадж. ун-та. 1959. Т. XIX.
- Водарский 1903 — *Водарский В. А.* Разные заметки и материал для изучения родного языка и словесности // Филол. зап. 1903. Вып. IV/V.
- Воейков 1820 — *Воейков А. Ф.* Разбор Поэмы: Руслан и Людмила, сочинение Александра Пушкина // Сын Отечества. 1820. Ч. 64, № 34—37. Подпись: *В.*
- Войнова 1954 — *Войнова Л. А.* Лексика поэзии Г. Р. Державина. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1954.
- Волков 1960 — *Волков Р. М.* Народные истоки творчества А. С. Пушкина: (баллады и сказки). Черновцы, 1960. (Учен. зап. Черновиц. гос. ун-та. Сер. филол. наук. Т. XLIV, вып. 13).
- Волков 2000 — *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000.
- Володин 1942 — *Володин В. Т.* Влияние фольклора на язык пушкинской «Сказки о царе Салтане» // Учен. зап. Куйбышев. гос. пед. и учительск. ин-та. 1942. Вып. 5.
- Вольперт 1975 — *Вольперт Л. И.* «Фоблас» Луве де Кувре в творчестве Пушкина // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. Л., 1975.
- Вольперт 1990 — *Вольперт Л. И.* Хронотоп шуточных поэм Байрона, Пушкина и А. де Мюссе («Беппо», «Граф Нулин», «Мардош», «Домик в Коломне», «Намуна») // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1990. Вып. 897.
- Вомперский 1966 — *Вомперский В. П.* О понятии «штиля» в стилистической теории М. В. Ломоносова // Вопросы стилистики: Сб. ст. к 70-летию со дня рождения проф. К. И. Былинского. М., 1966.
- Вомперский 1970 — *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., [1970].
- Вомперский 1988 — *Вомперский В. П.* К истории создания «Предисловия о пользе книг церковных в российском языке» М. В. Ломоносова // Русистика сегодня: Язык: система и ее функционирование. М., 1988.
- Ворт 1978 — *Ворт Д. С.* О грамматическом компоненте славянской рифмы: (на материале «Евгения Онегина» А. С. Пушкина) // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Columbus, Ohio, 1978. Vol. I: Linguistics and Poetics.
- Востоков 1817 — *Востоков А.* Опыт о Русском стихосложении. Изд. 2-е, значит. пополн. и испр. СПб., 1817.

- Вулих 1974 — *Вулих Н. В.* Образ Овидия в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии 1972. Л., 1974.
- Вулих 1995 — *Вулих Н. В.* Овидий — человек и поэт в интерпретации Пушкина // Пушкин: Исслед. и материалы. СПб., 1995. Т. XV.
- Вяземский 1810 — *Вяземский П. [А.]* К портрету Бибриса // Вестн. Европы. 1810. Ч. LI, № 11. Подпись:В....
- Вяземский 1885 — *Вяземский П. П.* А. С. Пушкин (1816—1837) по документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям // Рус. Архив. 1884. № 4.
- Гаевский 1863 — *Гаевский В.* Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. Т. ХСVII, № VII. Отд. I; № VIII. Отд. I.
- Гандлевский 1994 — *Гандлевский С.* Сочинения Тимура Кибирова // Кибиров Т. Сантименты: Восемь кн. Белгород, 1994.
- ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации (Москва). Ф. 828 (А. М. Горчаков). Оп. 1. Ед. хр. 87.
- Гаспаров 1981 — *Гаспаров М. Л.* Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979. М., 1981.
- Гаспаров 1984а — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1984.
- Гаспаров 1984б — *Гаспаров М. Л.* Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. Л., 1984.
- Гаспаров 1994 — *Гаспаров М. Л.* Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Гаспаров 1998 — *Гаспаров М. Л.* Точные методы анализа грамматики в стихе // Славянское языкознание: XII Междунар. съезд славистов: Докл. рос. делегации. М., 1998.
- Гаспаров 2000 — *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М., 2000.
- Гаспаров 2001 — *Гаспаров М. Л.* Синтаксическая структура стихотворной строки // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф. 23—27 июня 1998 г. М., 2001.
- Гаспаров 2003 — *Гаспаров М. Л.* Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова — некоторые коррективы // Новое лит. обозрение. 2003. № 59.
- Гаспаров, Скулачева 1993 — *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Ритм и синтаксис в свободном стихе // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории; Синтаксис текста. М., 1993.
- Гаспаров, Скулачева 1999 — *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Синтаксис четырехстопного полноударного ямба // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 1999.
- Гаспаров, Смирин 1986 — *Гаспаров М. Л., Смирин В. М.* «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986.
- Гаспаров Б. 2001 — *Гаспаров Б.* Заметки о Пушкине. 1. Буква как таковая // Новое лит. обозрение. 2001. № 52.
- Гаспаров Б. 2002 — *Гаспаров Б.* Questa poi la conos(c)o pur troppo // Новое лит. обозрение. 2002. № 56.

- Герасимова 1970 — *Герасимова Т. П.* Пародия и ее место в литературной полемике Ломоносова и Сумарокова (1760—1763) // Учен. зап. Волгогр. пед. ин-та. 1970. Вып. 30.
- Гершензон 1919 — *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919.
- Гершензон 1925 — *Гершензон М. О.* Плагиаты Пушкина // Искусство. 1925. № 2.
- Герштейн, Вацуро 1972 — *Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э.* Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии 1970. Л., 1972.
- Гинзбург 1964 — *Гинзбург Л. Я.* О традиционном и нетрадиционном словоупотреблении в лирике // Проблемы сравнительной филологии: Сб. ст. к 70-летию чл.-корр. АН СССР В. М. Жирмунского. М.; Л., 1964.
- Глинка 1927 — *Глинка С.* Англичанин о Пушкине зимою 1829—1830 гг. // Пушкин и его современники: Материалы и исслед. Л., 1927. Вып. XXXI/XXXII.
- Глумов 1950 — *Глумов А.* Музыкальный мир Пушкина. М.; Л., 1950.
- Гоголь 1940—1952 — *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1940. Т. X; 1951. Т. VI; 1952. Т. VIII.
- Горохова 1973 — *Горохова Р. М.* Торквато Тассо в России XVIII века: (Материалы к истории восприятия) // Россия и Запад: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1973.
- Горохова 1974 — *Горохова Р. М.* Ариосто в России: (Материалы к истории его изучения и восприятия) // Рус. лит. 1974. № 4.
- Горохова 1975 — *Горохова Р. М.* Из истории восприятия Ариосто в России: (Батюшков и Ариосто) // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975.
- Горохова 1980 — *Горохова Р. М.* Торквато Тассо в России конца XVIII века: (Материалы к истории восприятия) // Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Л., 1980.
- Горохова 1986 — *Горохова Р. М.* «Напев Торкватовых октав»: (об одной итальянской теме в русской поэзии первой половины XIX века) // Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исслед. и материалов. Л., 1986.
- Горшков 1960 — *Горшков А. И.* История русского литературного языка: Краткий конспект курса лекций для студентов-заочников филол. фак. Чита, 1960.
- Горшков 1961 — *Горшков А. И.* О судьбе трех стилей русского литературного языка во второй половине 18 века // Учен. зап. Чит. пед. ин-та. 1961. Вып. 5.
- Горшков 1982 — *Горшков А. И.* Язык предпушкинской прозы. М., 1982.
- Гофман 1922 — *Гофман М. Л.* История создания и история текста «Домика в Коломне» // Пушкин А. С. Домик в Коломне. Пб., 1922.
- Градинарова 1995 — *Градинарова А.* Карамзин и его школа в истории русского литературного языка. София, 1995.
- Греч 1822 — *Греч Н.* Ответ одного на ответ двоим // Сын Отечества. 1822. Ч. 78, № 21.
- Гришунин 1998 — *Гришунин А. Л.* Исследовательские аспекты текстологии. М., 1998.
- Гришунин 2001 — *Гришунин А. Л.* Ю. Г. Оксман о текстах Пушкина // Московский пушкинист: Ежегодный сб. М., 2001. [Вып.] VI.
- Гроссман 1923 — *Гроссман Л.* Этюды о Пушкине. М.; Пг., 1923.

- Гроссман 1924 — *Гроссман Л.* Онегинская строфа // Пушкин / Ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924. Сб. 1.
- Гроссман 1955 — *Гроссман Л. П.* Стиль и жанр поэмы «Руслан и Людмила» // Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина. 1955. Т. XLVIII: Каф. рус. лит. Вып. 5.
- Грот 1867 — *Грот Я.* Карамзин в истории русского литературного языка // Журн. М-ва Нар. Просвещения. 1867. Ч. CXXXIV, апр.
- Грот 1883 — *Грот Я.* Язык Державина // Державин. Сочинения / С объяснит. примеч. Я. Грота. СПб., 1883. Т. IX: Со снимками портр., нотами и указат. ко всем томам изд.; Доп. примеч. и прилож. ко всему изд.
- Грот 1887 — *Грот Я.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники: Несколько статей Я. Грота с присоединением и других материалов. СПб., 1887. (Сб. Отд. ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. Наук; Т. XLII, № 4).
- Грот 1911 — *Грот К. Я.* Пушкинский лицей (1811—1817): Бумаги I-го курса, собранные академиком Я. К. Гротом. СПб., 1911.
- Гуковский 1927а — *Гуковский Г.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. (Вопросы поэтики; Вып. X).
- Гуковский 1927б — *Гуковский Г.* Из истории русской оды XVIII века: (Опыт истолкования пародии) // Поэтика: Сб. ст. Л., 1927. (Временник Отд. словесных искусств Гос. Ин-та Истории Искусств; [Вып.] III).
- Гуковский 1929 — *Гуковский Г.* О Русском Классицизме // Поэтика: Сб. ст. Л., 1929. (Временник Отд. словесных искусств Гос. Ин-та Истории Искусств; [Вып.] V).
- Гуковский 1931 — *Гуковский Г.* Державин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л., 1931. Т. VI, кн. 12: Путеводитель по Пушкину.
- Гуковский 1938 — *Гуковский Г.* Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938.
- Гуковский 1939 — *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: Учебник для высш. учеб. заведений. М., 1939.
- Гуковский 1941а — *Гуковский Г. А.* Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. III: Литература XVIII века; Ч. 1.
- Гуковский 1941б — *Гуковский Г. А.* Карамзин // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. V: Литература первой половины XIX века; Ч. 1.
- Гуковский 1947 — *Гуковский Г. А.* Г. Р. Державин // Державин Г. Стихотворения. [Л.], 1947. (Б-ка поэта. Малая сер.; № 17).
- Гуковский 1962 — *Гуковский Г. А.* Ломоносов-критик // Литературное творчество М. В. Ломоносова: Исслед. и материалы. М.; Л., 1962.
- Гуменная 1991а — *Гуменная Г. Л.* Герои «Домика в Коломне» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1991.
- Гуменная 1991б — *Гуменная Г. Л.* Проблема жанрового генезиса «Домика в Коломне» // Сюжет и время: Сб. науч. тр.: К семидесятилетию Г. В. Краснова. Коломна, 1991.
- Гурьянов 1978 — *Гурьянов В. П.* Письмо Пушкина о «Гавриилиаде» / Послел. Т. Г. Цявловской и Н. Я. Эйдельмана // Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1978. Т. VIII.

- Давыдов 1832 — *Давыдов Д.* Стихотворения. М., 1832.
- Даль 1863—1866 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1863. Ч. I; 1865. Ч. III; 1866. Ч. IV.
- Дашков 1890 — *Дашков Д. В.* Выдержка из письма Д. В. Дашкова [к Д. Н. Блудову от 15/27 октября 1813 г.] // Отчет Императорской Публичной Библиотеки за 1887 год. СПб., 1890.
- Двойченко-Маркова 1966 — *Двойченко-Маркова Е. М.* Источники легенды об Овидии в «Цыганах» Пушкина // Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.
- Двойченко-Маркова 1979 — *Двойченко-Маркова Е. М.* Пушкин в Молдавии и Валахии. М., 1979.
- Дельвиг 1912 — *Дельвиг А. И.* Мои воспоминания. М., [1912]. [Т. I: 1813—1842].
- Дельвиг 1986 — *Дельвиг А. А.* Сочинения / Сост., вступ. ст., коммент. В. Э. Вацуро. Л., 1986.
- Дератани 1938 — *Дератани Н. Ф.* Пушкин и античность // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. Каф. истории всеобщей лит. 1938. Вып. IV.
- Державин 1783 — *Державин Г. Р.* Ода к премудрой Киргизкайсацкой Царевне Фелице, писанная некоторым Татарским Мурзою ... 1782 года // Собеседник любителей Рос. слова. 1783. Ч. I. Без подписи.
- Державин 1866 — *Державин.* Сочинения / С объяснит. примеч. Я. Грота. СПб., 1866. Т. III: Стихотворения. Ч. III.
- Державин 1920 — *Державин Н.* О языке и орфографии Пушкина // Книга и революция. 1920. № 6.
- Державин 1941 — *Державин Н. С.* Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М.; Л., 1941.
- Дмитриев И. 1898 — Письма И. И. Дмитриева к князю П. А. Вяземскому / [Предисл. и примеч. Н. Барсукова] // Старина и Новизна. СПб., 1898. Кн. 2.
- Дмитриев М. 1828 — *Дмитриев М. А.* [Рец. на кн.]: Пушкин А. Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1828. Гл. IV/V // Атеней. 1828. Ч. I, № 4. Подпись: В.
- Дневник Пушкина 1923 — Дневник Пушкина / Под ред. и с объясн. примеч. Б. Л. Модзалевского и со ст. П. Е. Щеголева. М.; Пг., 1923.
- Добрицын 2003/2005 — *Добрицын А. А.* Замечания об источниках эпиграмм Баратынского и Вяземского // Philologica. 2003/2005. Т. 8, № 19/20.
- Добродомов, Пильщиков 2003 — *Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Из заметок о лексике и фразеологии «Евгения Онегина»: («У ночи много звезд прелестных...») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2003. Т. 62, № 1.
- Догалакова 1996 — *Догалакова В. И.* Функции реминисценций в поэзии Т. Кибирова // Актуальные проблемы филологии и ее преподавания: Материалы межвуз. науч. конф. Саратов, 1996. Ч. I: Литературоведение.
- Домгерр 1987 — *Домгерр Л. Л.* Советское академическое издание Пушкина // Новый Журнал. 1987. Кн. 167.
- ДРС — Древние Российские Стихотворения, собранные Киршею Даниловым, и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева. М., 1818.

- Душечкина 1979 — *Душечкина И. В.* Своеобразие литературной борьбы середины XVIII века: (Критика — пародия — миф) // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1979. Вып. 491.
- Евгеньева 1951 — *Евгеньева А. П.* Сочетание «жили-были» в сказочном зачине // Памяти академика Л. В. Щербы (1880—1944): Сб. ст. Л., 1951.
- Ермоленко 1994 — *Ермоленко Г. Н.* Жанровая пародия в творчестве А. П. Сумарокова // Русская филология: Учен. зап. Смоленск, 1994. [Т. 1].
- Есипов 2003 — *Есипов В.* «Нет, нет, Барков! скрипицы не возьму...»: (Размышления по поводу баллады «Тень Баркова») // Вопр. лит. 2003. № 6.
- Есипов 2005 — *Есипов В.* Около «Тени Баркова» // Московский пушкинист: Ежегодный сб. М., 2005. [Вып.]. XI.
- Есипов 2006 — *Есипов В. М.* Пушкин в зеркале мифов. М., 2006.
- Ефимов 1949 — *Ефимов А. И.* Фразеологический состав повести Карамзина «Наталья, боярская дочь» // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1949. Т. I.
- Ефимов 1954 — *Ефимов А. И.* История русского литературного языка: Курс лекций. М., 1954.
- Ефимов 1961 — *Ефимов А. И.* М. В. Ломоносов и русский язык. М., 1961.
- Желанский 1936 — *Желанский А.* Сказки Пушкина в народном стиле: Балда. Медведиха. О рыбаке и рыбке: Опыт исследования по рукописям поэта (<) с двумя фотоснимками. М., 1936.
- Живов 1990 — *Живов В. М.* Культурные конфликты в истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1990.
- Живов 1996 — *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Живов 2002 — *Живов В.* Литературный язык и язык литературы в России XVIII столетия // Russian Literature. 2002. Vol. LI, № I/III.
- Жирицкий 1927 — *Жирицкий Л. В.* Пушкин и Овидий // Изв. Таврич. О-ва Истории, Археологии и Этнографии. 1927. Т. I.
- Жирмунский 1924 — *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924. (Тр. науч.-исслед. Ин-та сравнит. истории языков и литератур Запада и Востока при фак. обществ. наук Ленингр. ун-та; № 1).
- Жирмунский 1937a — *Жирмунский В.* Гете в русской литературе. Л., 1937.
- Жирмунский 1937б — *Жирмунский В. М.* Пушкин и западные литературы // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. [Вып.] 3.
- Житецкий 1903 — *Житецкий П.* К истории литературной русской речи в XVIII веке // Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. Наук. 1903. Т. VIII, кн. 2.
- Жуковский 1811 — *Жуковский В.* Двенадцать спящих дев: Русская Баллада // Вестн. Европы. 1811. Ч. LV, № 4. Подпись: *В. Ж.*
- Жуковский 1818 — *Жуковский В.* Тленность: Разговор на дороге, ведущей в Базель, в виду развалин замка Ретлера, вечером // Für Wenige. Для немногих. 1818. № III. Без подписи.
- Жуковский 1812 — *Жуковский В.* Певец во стане Русских воинов // Вестн. Европы. 1812. Ч. LXVI, № 23/24.
- Загорский 1823 — *Загорский [М. П.]* Калмар и Орла // Тр. Высочайше утвержд. Вольного О-ва Любителей Рос. Словесности. 1823. Ч. XXIV, кн. I.

- Загорский 1825а — *Загорский [М. П.]* Нечаянное нападение Ильи Муромца на стан Печенежский: (Отрывок из V-й песни Поэмы: Илья Муромец) // *Новости литературы*. 1825. Кн. XIV, Ноябрь.
- Загорский 1825б — *Загорский [М. П.]* Бой Богатыря с Саганом, Печенежским Царевичем, и что было с Саганом после поединка: (Отрывок из II-й песни Поэмы: Илья Муромец) // *Новости литературы*. 1825. Кн. XIV, Ноябрь.
- Загорский 1827 — *Загорский [М. П.]* Первые варианты. К первой песни Ильи Муромца // *Славянин*. 1827. Ч. I, № VI. Отд. II.
- Западов А. 1958 — *Западов А.* Мастерство Державина. М., 1958.
- Западов А. 1979 — *Западов А. В.* Поэты XVIII века: М. В. Ломоносов; Г. Р. Державин: Литературные очерки. М., 1979.
- Западов В. 1996 — *Западов В. А.* Барковиана и Державин!? // XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20.
- Заславский 2003/2005 — *Заславский О. Б.* Структурные парадоксы пушкинского «Отрывка» («Не смотря на великие преимущества...») // *Philologica*. 2003/2005. Т. 8, № 19/20.
- Зорин 1990 — *Зорин А.* Муза языка и семеро поэтов: Заметки о группе «Альманах» // *Дружба народов*. 1990. № 4.
- Зорин 1991 — *Зорин А.* [Предисловие к поэме Т. Кибирова «Сортиры»] // *Лит. обозрение*. 1991. № 11.
- Зуева 1989 — *Зуева Т. В.* Сказки А. С. Пушкина: Книга для учителя. М., 1989.
- Иванов 1979 — *Иванов Вяч. Вс.* Из наблюдений над одой XVIII в. // *Лингвистика и поэтика*. М., 1979.
- Иванов 1997 — *Иванов Вяч. Вс.* Бродский и метафизическая поэзия // *Звезда*. 1997. № 1.
- Ивинский 2003 — *Ивинский Д. П.* «Новая текстологическая программа» и «Тень Баркова» // *Новое лит. обозрение*. 2003. № 60.
- Ивинский 2005 — *Ивинский Д.* Несколько слов об одной полемической реплике // *Вопр. лит.* 2005. № 2.
- Иезуитов 1991 — *Иезуитов А. Н.* Пушкин и Ломоносов: (Из комментариев к «Евгению Онегину») // *Пушкин: Исслед. и материалы*. Л., 1991. Т. XIV.
- Измайлов 1930 — *Измайлов Н.* Из истории замысла и создания «Медного Всадника» // *Пушкин и его современники: Материалы и исслед.* Л., 1930. Вып. XXXVIII/XXXIX.
- Измайлов 1971 — *Измайлов Н. В.* Из истории русской октавы // *Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти акад. В. В. Виноградова*. Л., 1971.
- ИКП — *Ирои-комическая поэма* / Ред. и примеч. Б. Томашевского; Вступ. ст. В. А. Десницкого. Л., 1933.
- Илличевский 1864 — Извлечения из писем Илличевского Фуссу / [Предисл. и публ. Я. К. Грота] // *Рус. Архив*. 1864. № 10.
- Илюшин 1965 — *Илюшин А.* Смоленский и воронежский списки поэмы Пушкина «Братья разбойники» // *Рус. лит.* 1965. № 3.
- Илюшин 1977 — *Илюшин А. А.* К истории Онегинской строфы // *Замысел, труд, воплощение... М.*, 1977.
- Илюшин 1987 — *Илюшин А.* Ямб от хорea отличить... // *Лит. учеба*. 1987. № 1.

- Илюшин 1991 — *Илюшин А. А.* Ярость праведных: Заметки о непристойной русской поэзии XVIII—XIX вв. // Лит. обозрение. 1991. № 11.
- Илюшин 1993 — *Илюшин А. А.* «Бородинское» имя жены А. С. Пушкина // Война 1812 года и русская литература: Исслед. и материалы. Тверь, 1993.
- ИРЛ — История русской литературы: В 3 т. М.; Л., 1958. Т. I: (Литература X—XVIII веков).
- Исаченко 1968 — *Исаченко А. В.* Ломоносов и теория стилей // *Československá rusistika*. 1968. Roč. XIII, № 3.
- Истомин 1893 — *Истомин В.* Главнейшие особенности языка и слога произведений Гавриила Романовича Державина // Рус. Филол. Вестн. 1893. Т. XXIX, № 4. Пед. отд.
- Истомин 1896а — *Истомин В.* Главнейшие особенности языка и слога произведений Михаила Васильевича Ломоносова // Рус. Филол. Вестн. 1896. Т. XXXV, № 1. Пед. отд.
- Истомин 1896б — *Истомин В.* Главнейшие особенности языка и слога произведений Николая Михайловича Карамзина // Рус. Филол. Вестн. 1896. Т. XXXVI, № 3/4. Пед. отд.
- Истомин 1896в — *Истомин В.* Главнейшие особенности языка и слога произведений Ивана Ивановича Дмитриева // Рус. Филол. Вестн. 1896. Т. XXXVI, № 3/4. Пед. отд.
- Йыэсте 1967 — *Йыэсте М.* Заметки к теме «Пушкин и Овидий» // Русская филология: Сб. студ. науч. работ. Тарту, 1967. [Вып.] 2.
- Карамзин 1866 — Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву / По поручению Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. Наук издали с примеч. и указ. Я. Грот и П. Пекарский. СПб., 1866.
- Карский 1899 — *Карский Е. Ф.* О влиянии поэтической деятельности А. С. Пушкина на развитие русского литературного языка: Речь, сказ. на торжеств. акте Имп. Варшав. Ун-та 26 мая 1899 г. // Рус. Филол. Вестн. 1899. Т. XLII, № 3/4.
- Карский 1912 — *Карский Е.* Значение М. В. Ломоносова в развитии русского литературного языка // Рус. Филол. Вестн. 1912. Т. LXVII, № 1/2.
- Катенин 1822 — *Катенин П.* Письмо к Издателю // Сын Отечества. 1822. Ч. 76, № 14.
- Каченовский 1821 — *Каченовский М. Т.* Калмар и Орла: (Из соч. Лорда Бейрона) // Вестн. Европы. 1821. Ч. CXVII, № 5. Без подписи.
- Квятковский 1966 — *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
- Кибиров 1993 — *Кибиров Т.* Стихи о любви. М., 1993.
- Кибиров 1994 — *Кибиров Т.* Сантименты: Восемь кн. Белгород, 1994.
- Кибиров 1996 — *Кибиров Т.* Правила игры / Беседу вела И. Кузнецова // Вопр. лит. 1996. № 4.
- Кибиров 1997 — *Кибиров Т.* Парафразис: Кн. стихов. СПб., 1997.
- Кибиров 1998 — *Кибиров Т.* Интимная лирика: Новые стихотворения. СПб., 1998.
- Кибиров, Куллэ 1998 — *Кибиров Т., Куллэ В.* «Я не вещаю — я болтаю...»: Беседа Виктора Куллэ с Тимуром Кибировым 21 ноября 1997 г. // Лит. обозрение. 1998. № 1.
- Кибиров, Фальковский 1997 — *Кибиров Т. Ю., Фальковский И. Л.* Утраченные аллюзии: Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа» // *Philologica*. 1997. Т. 4, № 8/10.

- Киреевский 1830 — *Киреевский И.* Обзорение Русской словесности 1829 года // Денница: Альманах на 1830 год. М., 1830.
- Князькова 1966 — *Князькова Г. П.* О диалектной лексике в русском языке XVIII в.: (К постановке вопроса) // Процессы формирования лексики русского литературного языка (от Кантемира до Карамзина). Л., 1966.
- Князькова 1974 — *Князькова Г. П.* Русское просторечие второй половины XVIII в. Л., 1974.
- Ковалевская 1955 — *Ковалевская Е. Г.* Борьба вокруг карамзинской реформы в конце XVIII — начале XIX веков. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1955.
- Ковалевская 1958 — *Ковалевская Е. Г.* Славянизмы и русская архаическая лексика в произведениях Н. М. Карамзина // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. 1958. Т. 173.
- Ковалевская 1984 — *Ковалевская Е. Г.* О судьбе «высокой лексики» в истории русского литературного языка XVIII—XX вв.: Вводные замечания // Функциональные и социальные разновидности русского литературного языка XVIII в. Л., 1984.
- Козлов 1824 — *Козлов И.* Подражание Тассу. «Deh mira egli cantò spuntar la rosa»: (Из Освобожденного Иерусалима) // Тр. Высочайше утвержд. Вольного О-ва Любителей Рос. Словесности. 1824. Ч. XXVI, кн. I.
- Козлов 1826 — *Козлов И.* Явление Клоринды Танкреду: (Из Освобожденного Иерусалима) // Северные Цветы на 1826 год. СПб., 1826.
- Козлов 1828 — *Козлов И.* Стихотворения. СПб., 1828.
- Козлов 1833 — *Козлов И.* Собрание стихотворений. СПб., 1833. Ч. II.
- Козлов 1836 — *Козлов И.* Эрмения на берегах Иордана. Из освобожденного Иерусалима // Библиотека для чтения. 1836. Т. XIX.
- Коровин 2004 — *Коровин В. Л.* Семен Сергеевич Бобров: Жизнь и творчество. М., 2004.
- Корш 1898 — *Корш Ф.* Разбор вопроса об окончании «Русалки» Пушкина по записи Д. П. Зуева // Изв. отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. Наук. 1898. Т. III, кн. 3.
- Космолинская 1997 — *Космолинская Г. А.* Константин Батюшков — редактор «Эмилиевых писем» М. Н. Муравьева // Рукописи; Редкие издания; Архивы: Из фондов библиотеки Московского университета. М., 1997.
- Котанская 1959 — *Котанская Л. А.* Указатель имен // Пушкин. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1959. Справочный том: Дополнения и исправления; Указатели.
- Кочеткова 1972 — *Кочеткова Н. Д.* Примечания // Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 1.
- Кошелев 1997 — *Кошелев В. А.* Первая книга Пушкина. Томск, 1997.
- Кошутий 1919 — *Кошутий Р.* Граматика руског језика. I. Гласови. А. Општи део: (Књижевни изговор). 2 изд. Пг., 1919.
- Краснов 1989 — *Краснов Г. В.* Гаевский Виктор Павлович // Русские писатели. 1800—1917: Биограф. словарь. М., 1989. Т. 1: А — Г.
- Красноперова 1970 — *Красноперова М.* Замечания о ритме строфы «Евгения Онегина» // Материалы XXV научной студенческой конференции: Литературоведение; лингвистика. Тарту, 1970.

- Краткий обзор 1882 — Краткий обзор книжной торговли и издательской деятельности Глазуновых за сто лет. 1782—1882. СПб., 1882.
- Кружков 2001 — *Кружков Г.* Ностальгия обелисков // Литературные мечтания. М., 2001.
- Кубарев 1837 — *Кубарев А.* Теория Русского стихосложения. М., 1837.
- Кукулевич 1947 — *Кукулевич А. М.* Майков // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. IV: Литература XVIII века; Ч. 2.
- Кулябко, Соколова 1965 — *Кулябко Е. С., Соколова Н. В.* И. С. Барков — ученик Ломоносова // Ломоносов: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1965. [Т.] VI.
- Купреянова, Медведева 1936 — *Баратынский.* Полное собрание стихотворений / Ред. и коммент. Е. Купреяновой и И. Медведевой. [Л.], 1936. Т. II.
- Курганов 1769 — *Курганов Н. Г.* Российская Универсальная Грамматика, или Всеобщее Писмословие, предлагающее Легчайший способ основательного учения рускому языку с семью присовокуплениями разных учебных и полезнотрагических вещей. СПб., 1769. Подпись в конце посвящения: *Н. К.*
- Курганов 1790 — *Курганов Н.* Писмовник, содержащий в себе Науку Российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезнотрагического вещесловия. 4-е изд., вновь выправл., приумнож. и раздел. в две части. СПб., 1790. Ч. II.
- Кюхельбекер 1979 — *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, [М. Г. Альтшуллер]. Л., 1979.
- Ларионова 2002 — *Ларионова Е.* [Рец. на кн.]: Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М., 2002 // Новая Рус. Книга. 2002. № 2 (13).
- Ларионова, Фомичев 2002 — *Ларионова Е. О., Фомичев С. А.* Нечто о «презумпции невиновности» онегинского текста // Новый мир. 2002. № 12.
- Лацис 1999 — *Лацис А.* На что падает тень? // Кольцо «А». 1999. № 10.
- Левин 1957 — *Левин В. Д.* Наблюдения над стилистическими изменениями в лексике русского литературного языка в первой половине XIX века // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1957. Т. IV.
- Левин 1958 — *Левин В. Д.* Краткий очерк истории русского литературного языка. М., 1958.
- Левин 1961 — *Левин В.* Ломоносов — исследователь и нормализатор русского литературного языка // Рус. яз. в нац. шк. 1961. № 6.
- Левин 1962а — *Левин В.* От Ломоносова до Пушкина: (Очерк истории литературного языка во второй половине XVIII и начале XIX вв.) // Рус. яз. в нац. шк. 1962. № 2.
- Левин 1962б — *Левин В. Д.* Традиции высокого стиля в лексике русского литературного языка первой половины XIX в. // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1962. Т. V.
- Левин 1964 — *Левин В. Д.* Очерки стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в.: (Лексика). М., 1964.
- Левин 1965 — *Левин В. Д.* Карамзин, Батюшков, Жуковский — редакторы сочинений М. Н. Муравьева // Проблемы современной филологии: Сб. ст. к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова. М., 1965.

- Левин 1969 — *Левин В. Д.* Из наблюдений над синтаксическим строем «Евгения Онегина» // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. 1969. № 341.
- Левинтон 1977 — *Левинтон Г. А.* [Рец. на ст.:] Альтман М. С. Стилиевые и сюжетные реминисценции. В кн.: Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции: II межвузовский сборник. Горький, 1975 // *Russian Linguistics*. 1977. Vol. 3, № 3/4.
- Левинтон 1991 — *Левинтон Г. А.* Достоевский и «низкие» жанры фольклора // Лит. обозрение. 1991. № 11.
- Левинтон 2000 — *Левинтон Г.* Отрывки из писем, мысли и замечания: (Из стиховедческих маргиналий) // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2000. [Т.] 2: Материалы междунар. науч. конф. 18—20 сент. 1998 г.
- Левинтон, Охотин 1991 — *Левинтон Г. А., Охотин Н. Г.* «Что за дело им — хочу...»: О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей» // Лит. обозрение. 1991. № 11.
- Левкович 1983 — *Левкович Я. Л.* Кавказский дневник Пушкина // Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1983. Т. XI.
- Ленина 1992 — *Ленина Л. И.* Пародийные элементы в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Литературный процесс: Традиции и новаторство: Межвуз. сб. науч. тр. Архангельск, 1992.
- Лернер 1913 — *Лернер Н.* Забытая повесть Пушкина // Сев. записки. 1913. № 1.
- Лернер 1916 — *Лернер Н.* Прообраз пушкинской Татьяны // Столица и усадьба. 1916. № 72.
- Лернер 1917 — *Лернер Н.* Графиня Е. А. Стройновская // Наша старина. 1917. Вып. 1.
- Лернер 1929а — *Лернер Н.* Неизвестная баллада А. С. Пушкина «Тень Баркова» // Огонек. 1929. 3 февр., № 5 (305).
- Лернер 1929б — *Лернер Н. О.* Рассказы о Пушкине. Л., 1929.
- Лернер 1935 — *Лернер Н. О.* Пушкинологические этюды // Звенья: Сб. материалов и документов по истории лит., искусства и обществ. мысли XIX в. М.; Л., 1935.
- Лефельдт 1998 — *Лефельдт В.* Модернизация текстов Пушкина и ее последствия: Критические замечания по пробному тому запланированного нового академического издания произведений А. С. Пушкина // Новое лит. обозрение. 1998. № 33.
- Липранди 1866 — *Липранди И. П.* Из дневника и воспоминаний И. П. Липранди // Рус. Архив. 1866. № 8/9, 10.
- Листов 1983 — *Листов В. С.* Один мотив из болдинского «Отрывка» А. С. Пушкина «Не смотря на великие преимущества...» // Болдинские чтения. Горький, 1983.
- Ломоносов 1952—1959 — *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. М; Л., 1952. Т. 7; 1959. Т. 8.
- Лотман 1966 — *Лотман Ю. М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. 1966. Вып. 184.
- Лотман 1975а — *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс: Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975.
- Лотман 1975б — *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975.

- Лотман 1977 — *Лотман Ю. М.* Текст и структура аудитории // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. 1977. Вып. 422.
- Лотман 1979 — *Лотман Ю. М.* «Смесь обезьяны с тигром» // Временник Пушкинской комиссии 1976. Л., 1979.
- Лотман 1980 — *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1980.
- Лотман 1987 — *Лотман Ю. М.* К проблеме нового академического издания Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13—14 нояб. 1987 г. Таллин, 1987.
- Лотман 1989 — *Лотман Ю. М.* Пушкин // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 6.
- Лотман М. 1986 — *Лотман М. Ю.* Путь Пушкина к прозе // Пушкин и русская литература. Рига, 1986.
- Лотман М. 1990 — *Лотман М. Ю.* Ритмическая структура онегинской строфы // Методология и методика историко-литературного исследования: Тез. докл. Рига, 1990.
- Лотман М., Шахвердов 1979 — *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А.* Метрика и строфика А. С. Пушкина // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979.
- ЛПРИ — [Рец. на кн.]: Новоселье. СПб., 1833 // Лит. Прибавления к Рус. Инвалиду. 1833. 26 авг., № 68; 30 авг., № 69; 2 сент., № 70; 6 сент., № 71. Подпись: *Н. Н.*
- Лурье 1960 — *Лурье С.* Пушкин и русские революционные демократы о Вергилии и Овидии // Публій Овідій Назон: До 2000-річчя з дня народження. Львів, 1960.
- Любомудров 1899 — *Любомудров С.* Античный мир в поэзии Пушкина. М., 1899.
- Люперсольский 1939 — *Люперсольский И.* Третьяковский и полемика XVIII века о «подлости» в языке // Наук. зап. Одес. пед. ін-ту. 1939. Т. I.
- Ляпин 2001 — *Ляпин С. Е.* Ритмико-синтаксическая структура строфы (к проблеме изучения вертикального ритма русского 4-стопного ямба) // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф. 23—27 июня 1998 г. М., 2001.
- Майков 1899 — *Майков Л. Н.* Пушкин в изображении М. А. Корфа // Рус. Старина. 1899. Т. XCIX, кн. VIII; кн. IX.
- Майков, Сайтов 1887 — *Майков Л. Н., Сайтов В. И.* Примечания // Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1887. Т. I.
- Маймин 1966 — *Маймин Е.* Пушкин о русском стихе // Рус. лит. 1966. № 3.
- Макогоненко 1964 — *Макогоненко Г.* «Враг парнасских уз» // Рус. лит. 1964. № 4.
- Малеин 1912 — *Малеин А.* Пушкин и античный мир в лицейский период // Гермес. 1912. Т. XI, № 17 (103) — 18 (104).
- Малеин 1916 — *Малеин А.* Пушкин и Овидий: (Отрывочные замечания) // Пушкин и его современники: Материалы и исслед. Пг., 1916. Вып. XXIII/XXIV.
- Малеин 1917 — *Малеин А.* Мелкие заметки к Пушкину // Пушкин и его современники: Материалы и исслед. Пг., 1917. Вып. XXVIII.
- Мандельштам 1994 — *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4-х т. М., 1994. Т. 3: Стихи и проза, 1930—1937.

- Мансветова 2002 — *Мансветова Е. Н.* Поэтизм как стилистическая категория элегического словаря XVIII века // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики: Сб. науч. тр. Владикавказ, 2002. Вып. III.
- Маслов 1917 — *Маслов Г.* Новое о стихотворении Пушкина «Послушай, дедушка, мне каждый раз»... 1818 г. // Пушкин и его современники: Материалы и исслед. Пг., 1917. Вып. XXVIII.
- Матвеева 1940 — *Матвеева Е.* Рассуждение Ломоносова «О пользе книг церковных в российском языке» // Литературный сборник. Горький, 1940. (Тр. Горьк. гос. пед. ун-та им. А. М. Горького; Вып. VIII).
- Матяш 1979 — *Матяш С. А.* Метрика и строфика К. Н. Батюшкова // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979.
- Матяш 2001 — *Матяш С. А.* К истории и типологии стихотворного переноса // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф. 23—27 июня 1998 г. М., 2001.
- Медриш 1980 — *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция // Вопросы поэтики. Саратов, 1980.
- Мерзляков 1815 — *Мерзляков А. Ф.* Чтение пятое в Беседах Любителей Словесности в Москве // Амфион. 1815. Кн. VII. Подпись: *Мрзлкв.*
- Мещерский 1981 — *Мещерский Н. А.* История русского литературного языка. Л., 1981.
- Минаев 1866 — *Минаев Д.* Евгений Онегин: Роман в стихах(<) сокращенный и исправленный по статьям новейших лже-реалистов Темным Человеком. С прил. 5 рис. работы худож. А. И. Лебедева. СПб., 1866.
- Модзалевский 1910 — *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина: (Библиографическое описание). СПб., 1910. (Пушкин и его современники: Материалы и исслед.; Вып. IX/X).
- Модзалевский 1926 — *Модзалевский Б. Л.* Примечания: Письма №№ 1—192. 1815—1825 г. // Пушкин. Письма. М.; Л., 1926. Т. I: 1815—1825.
- Модзалевский 1934 — *Модзалевский Л.* «Тень Фонвизина»: Неизданная сатирическая поэма Пушкина // Лит. наследство. М., 1934. [Т.] 16/18.
- Модзалевский 1936 — [*Пушкин А. С.*] «Тень Фон-Визина» / Комментар. Л. Б. Модзалевского // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Вып.] 1.
- Мурьянов 1996 — *Мурьянов М. Ф.* Из символов и аллегорий Пушкина. М., 1996.
- Мурьянов 1999 — *Мурьянов М. Ф.* Пушкин и Германия. М., 1999.
- Набоков-Сирин 1957 — *Набоков-Сирин В.* Заметки переводчика // Новый Журнал. 1957. Кн. XLIX.
- Надеждин 1829 — *Надеждин Н. И.* [Рец. на кн.]: Пушкин А. Полтава: Поэма. СПб., 1829 // Вестн. Европы. 1829. Ч. CLXIV, № 8; Ч. CLXV, № 9. Подпись: *Съ Патріаршихъ Прудовъ.*
- Надеждин 1830a — *Надеждин Н. И.* [Рец. на кн.]: Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829 // Вестн. Европы. 1830. Ч. CLXIX, № 2. Подпись: *Н. Н.*
- Надеждин 1830b — *Надеждин Н. И.* [Рец. на кн.]: Пушкин А. Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1830. Гл. VII // Вестн. Европы. 1830. Ч. CLXX, № 7. Подпись: *Съ Патріаршихъ Прудовъ.*

- Надеждин 1832 — *Надеждин Н. И.* [Рец. на кн.]: Пушкин А. Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1832. Гл. последняя; Пушкин А. Стихотворения. СПб., 1832. Ч. III; Тепляков В. Стихотворения. М., 1832 // Телескоп. 1832. Ч. IX, № 9.
- Надеждин 1837 — *Надеждин Н. И.* Версификация // Энциклопедический Лексикон. СПб., 1837. Т. IX: Вар — Вес. Подпись: *Н. И.*
- Немзер 1999 — *Немзер А.* Тень на плетень // Время MN. 1999. 4 авг., № 139 (286).
- Немировский 1937 — *Немировский М. Я.* Пушкин и античная поэзия: (Из блокнота читателя-филолога) // Изв. Сев.-Кавк. Пед. ин-та. 1937. Т. XIII.
- Немировский 1999 — *Немировский И. В.* О дубиальности стихотворения «(Рефутация господина Беранжера)» // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. СПб., 1999. Вып. 1 (40).
- Непомнящий 1983 — *Непомнящий В.* Поэзия и судьба: Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983.
- Непомнящий 1992 — *Непомнящий В.* С веселым призраком свободы: Из дневника пушкиниста. Заметки между делом // Континент. 1992. № 3 (73).
- Непомнящий 1997 — *Непомнящий В. С.* Из набросков о лирике Пушкина // Московский пушкинист: Ежегодный сб. М., 1997. [Вып.] IV.
- Непомнящий 1999 — *Непомнящий В.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. (Пушкин в XX веке; Вып. VI).
- Непомнящий 2001 — *Непомнящий В.* Пушкин: Избранные работы 1960-х — 1990-х гг. М., 2001. [кн.] I: [Поэзия и судьба].
- Непомнящий 2005 — *Непомнящий В.* От редакции // Московский пушкинист: Ежегодный сб. М., 2005. [Вып.] XI.
- Нефедов 1956 — *Нефедов Г. Ф.* Новая запись сказки о Царе Салтане // Пушкин: Исслед. и материалы. М.; Л. 1956. Т. I.
- Нечаева 1957 — *Нечаева В. С.* Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков // Вопросы текстологии: Сб. ст. М., 1957.
- НЗ 1820 — Замечания на поэму: Руслан и Людмила, в шести песнях, соч. А. Пушкина // Невский Зритель. 1820. Ч. III, Июль.
- Никифорова 1987 — *Никифорова А. П.* Традиции русской поэзии XVIII века в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Проблемы литературной преемственности в свете марксистско-ленинского сравнительного литературоведения: Сб. науч. ст. Фрунзе, 1987.
- Никишов 1992 — *Никишов Ю. М.* Онегинская строфа: источник и поэтика // Науч. докл. высш. шк.: Филол. науки. 1992. № 2.
- Николаев Г. 1993 — *Николаев Г.* Заметки о языке Державина // Г. Державин: История и современность. Казань, 1993.
- Николаев Н. 1985 — *Николаев Н.* Жанр бурлеска в творчестве русских писателей 60-х — 70-х годов XVIII века // О жанрово-стилевом своеобразии: (по страницам литературы): Сб. науч. тр. Ташкент, 1985.
- Никольский 1949 — *Никольский Н. М.* Язык сказок А. С. Пушкина // Пушкинский юбилейный сборник. Ульяновск, 1949. (Учен. зап. Ульяновск. гос. пед. ин-та; Б. т.).
- Никонов 1974 — *Никонов В.* Онегинская строфа // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.

- Новиков 1994 — *Новиков В.* [Реплика за «круглым столом» на тему «Пути современной поэзии»] // *Вопр. лит.* 1994. Вып. I.
- Нордстет 1780 — *Российский, с немецким и французским переводами, словарь / Соч. Надвор. Советником И. Нордстетом.* СПб., 1780. Ч. I: А — Н.
- ОА 1899—1909 — *Остафьевский архив князей Вяземских.* Изд. графа С. Д. Шереметева. СПб., 1899/1901. Т. I / Под ред. и с примеч. В. И. Саитова; 1909. Т. V, вып. 1 / Под ред. и с примеч. П. Н. Шеффера.
- Обнорский 1940 — *Обнорский С. П.* Ломоносов и русский литературный язык // *Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз.* 1940. № 1.
- Обнорский 1946 — *Обнорский С. П.* Пушкин и нормы русского литературного языка // *Тр. юбилейной науч. сессии Ленингр. гос. ун-та. Секция филол. наук.* Л., 1946.
- Одоевский 1834 — *Одоевский В. Ф.* Княжна Мими: Домашние разговоры // *Библиотека для чтения.* 1834. Т. VII. Подпись: *В. Безгласный.*
- Оксман, Чуковский 2001 — *Оксман Ю. Г., Чуковский К. И.* Переписка. М., 2001.
- Онегин 1883 — *Новые строфы из «Евгения Онегина» / Предисл. и публ. А. Онегина // Вестн. Европы.* 1883. Т. XCIX, кн. I.
- Орлов 1931 — *Эпиграмма и сатира: Из истории литературной борьбы XIX-го века / Сост. В. Орлов.* М.; Л., 1931. Т. 1: 1800—1840.
- Остолопов 1821 — *Остолопов Н.* Словарь Древней и Новой поэзии. СПб., 1821. Ч. I—III.
- Панов М. 1990 — *Панов М. В.* История русского литературного произношения XVIII—XX вв. М., 1990.
- Панов С. 1990 — *Панов С. И.* Из истории русской стиховедческой терминологии конца XVIII — первой трети XIX века: («механизм стихов» и «изменения») // *Quinquagenario Alexandri II'ušini oblata.* М., 1990.
- Панов С. 1995/1996 — *Панов С. И.* «Le chantre de la merde» С. А. Неелов // *Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения.* Рига; М., 1995/1996. (Тыняновские сборники; Вып. 9).
- Панфилов 1995 — *Панфилов А. К.* Загадки текста, неправильно разгаданные // *Рус. яз. в шк.* 1995. № 6.
- Пастернак 1990 — *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Сост., подгот. текста и примеч. В. С. Баевского и Е. Б. Пастернака. Л., 1990. Т. 1.
- ПД — *Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом). Рукописный отдел (С.-Петербург). Ф. 244 (А. С. Пушкин). Оп. 1.*
- Пейсахович 1969 — *Пейсахович М. А.* Онегинская строфа в поэмах Лермонтова // *Науч. докл. высш. шк.: Филол. науки.* 1969. № 1.
- Пекарский 1873 — *Пекарский П.* История Императорской Академии Наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2.
- Пеньковский 1999а — *Пеньковский А. Б.* Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999.
- Пеньковский 1999б — *Пеньковский А. Б.* Об «антипоэтическом характере» Онегина, или Как читать Пушкина // *Пушкин и теоретико-литературная мысль.* М., 1999.
- Пеньковский 1999в — *Пеньковский А. Б.* Загадки пушкинского текста и словаря: «Нет... ни балов, ни стихов». М., 1999. (Вечера в музее Сидура; Вып. 56).

- Пеньковский 2005 — *Пеньковский А. Б.* Загадки пушкинского текста и словаря: Опыт филологической герменевтики. М., 2005. (Philologica russica et speculativa; Т. IV).
- Переписка 1828 — Переписка по делу о разращении отставным шт. кап. Митьковым своих дворовых людей в понятиях христианской религии чтением рукописного стихотворения «Гаврилиады», а также о допросе по этому делу А. С. Пушкина и его письменных ответах на вопросном листе, им лично подписанном. 1828 г. // Старина и Новизна. СПб., 1911. Кн. XV.
- Перовский 1820 — *Перовский А. А.* Замечания на разбор поэмы: Руслан и Людмила, напечатанный в 34, 35, 36 и 37 книжках Сына Отечества: (Письмо к Издателю) // Сын Отечества. 1820. Ч. 65, № 42. Подпись: П. К—въ.
- Перцов 1994 — *Перцов Н. В.* Лингвистические заметки о поэме А. С. Пушкина «Домик в Коломне» // Знак: Сб. ст. по лингвистике, семиотике и поэтике. М., 1994.
- Перцов 1996 — *Перцов Н. В.* О языковом иконизме Пушкина: (из комментариев к поэме «Домик в Коломне») // Московский пушкинист: Ежегодный сб. М., 1996. [Вып.] II.
- Перцов 1998 — *Перцов Н. В.* Сонетный триптих Пушкина // Московский пушкинист: Ежегодный сб. М., 1998. [Вып.] V.
- Перцов 2000 — *Перцов Н. В.* О неоднозначности в поэтическом языке // Вопр. языкознания. 2000. № 3.
- Перцов 2001 — *Перцов Н. В.* Пушкин в современной журналистике и филологии // Московский пушкинист: Ежегодный сб. М., 2001. [Вып.] IX.
- Перцов, Пильщиков 2003/2005 — *Перцов Н. В., Пильщиков И. А.* «Бессмертное поношение»: (Об одном из последних бурлескных опытов Пушкина) // Philologica. 2003/2005. Т. 8, № 19/20.
- Песков 1989 — *Песков А. М.* Буало в русской литературе XVIII — первой трети XIX века. М., 1989.
- Петров 1972 — *Петров В. П.* Ода на великолепный карусель, представленный в Санкт-Петербурге 1766 года // Поэты XVIII века / Вступ. ст. Г. П. Макогоненко; Биогр. справки И. З. Сермана; Сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана; Подгот. текста и примеч. Н. Д. Кочетковой. Л., 1972. Т. 1.
- Петрова 1966 — *Петрова З. М.* Сложные прилагательные в поэзии второй половины XVIII в.: (Поэзия классицизма, Тредиаковский, Державин) // Процессы формирования лексики русского литературного языка (от Кантемира до Карамзина). Л., 1966.
- Петровский 1995 — *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен. Изд. 4-е, доп. М., 1995.
- Пильщиков 1994а — *Пильщиков И. А.* «Я возвращуся к вам, поля моих отцов...»: Баратынский и Тибулл // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1994. Т. 53, № 2.
- Пильщиков 1994б — *Пильщиков И.* О французской шалости Баратынского // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Новая серия. Тарту, 1994. [Вып.] I.
- Пильщиков 1999 — *Пильщиков И. А.* Зевес // Онегинская энциклопедия. М., 1999. Т. I: А — К.
- Пильщиков 1999/2000 — *Пильщиков И. А.* Пушкин и Петрарка: Из комментариев к «Евгению Онегину» // Philologica. 1999/2000. Т. 6, № 14/16.

- Пильщиков 2001/2002 — *Пильщиков И. А.* Вяземский и Фонтенель: (О «галльских» корнях эпиграммы на С. С. Боброва) // *Philologica*. 2001/2002. Т. 7, № 17/18.
- Пильщиков 2002 — *Пильщиков И. А.* Пушкин и Тассо: (несколько замечаний) // *Страницы истории русской литературы: Сб. ст.: К семидесятилетию профессора В. И. Коровина*. М., 2002.
- Пильщиков 2003 — *Пильщиков И. А.* Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания. М., 2003. (*Philologica russica et speculativa*; Т. III).
- Пильщиков 2004а — *Пильщиков И. А.* Язык классической элегии: лексика, фразеология, формулы и клише: (предварительные замечания) // *Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха*. М., 2004.
- Пильщиков 2004б — *Пильщиков И.* Порядок полемики: (О фантоме «новой текстологической программы») // *Вопр. лит.* 2004. № 5.
- Пильщиков 2005 — *Пильщиков И.* О «французской шалости» Баратынского: («Элизийские поля»: литературный и биографический контекст) // *Тартуские тетради*. М., 2005.
- Пильщиков 2007 — *Пильщиков И. А.* Пародия и сатира в контексте споров о языке (XVIII — начало XIX в.) // *Логический анализ языка: Языковые механизмы козмизма*. М., 2007.
- Пильщиков, Шапир 2003 — *Пильщиков И., Шапир М.* «Когда партнеры ваши — шулера»: («Тень Баркова» и ее академические рецензенты) // *Критическая Масса*. 2003. № 1 (2).
- Пильщиков, Шапир 2005а — *Пильщиков И. А., Шапир М. И.* Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова» // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.* 2005. Т. 64, № 3.
- Пильщиков, Шапир 2005б — *Пильщиков И. А., Шапир М. И.* Текстология vs аксиология: Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова» // *Антропология культуры*. М., 2005. Вып. 3: К 75-летию Вяч. Вс. Иванова.
- Пильщиков, Шапир 2007 — *Пильщиков И. А., Шапир М. И.* Об одной орфографической ошибке Пушкина: (текстология — этимология — поэтика) // *Художественный текст как динамическая система: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева*. 19—22 мая 2005 г. М., 2007.
- Пирцхалава 1966 — *Пирцхалава Г. А.* Диалектизмы в одах М. В. Ломоносова // *Тр. Сухум. пед. ин-та*. 1966. [Т.] XVIII/XIX.
- Пирцхалава 1983 — *Пирцхалава Г. А.* Поэтическая фразеология одического стиля М. В. Ломоносова. Тбилиси, 1983.
- Погодин 1828 — *Погодин М. П.* Мысли, замечания и анекдоты // *Моск. Вестн.* 1828. Ч. VIII, № V. Подпись: *N. N.*
- Покровский 1939 — *Покровский М. М.* Пушкин и Античность // *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*. М., 1939. [Вып.] 4/5.
- Полевой 1825а — *Полевой Н. А.* [Рец. на кн.]: Пушкин А. Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1825. [Гл. I] // *Моск. Телеграф*. 1825. Ч. II, № V. Без подписи.
- Полевой 1825б — *Полевой Н. А.* Толки о Евгении Онегине, соч. А. С. Пушкина // *Моск. Телеграф*. 1825. Ч. IV, № XV. Без подписи.
- Полевой 1830 — *Полевой Н. А.* Новые альманахи // *Моск. Телеграф*. 1830. Ч. XXXI, № 1—3. Без подписи.

- Попов 1965 — *Попов И. А.* К вопросу о диалектизмах в языке Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1965. Т. XXIV, вып. 5.
- Поспелов Г. 1941 — *Поспелов Г.* «Евгений Онегин» как реалистический роман // Пушкин: Сб. ст. / Под ред. А. Еголина. М., 1941.
- Поспелов Н. 1960 — *Поспелов Н. С.* Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960.
- Поспелов Н. 1976 — *Поспелов Н. С.* Синтаксический строй Онегинской строфы в соотношении с ее метрическим членением и в соответствии с особенностями в построении ее временного плана // Вопросы русского языкознания. М., 1976. Вып. 1.
- Постникова 1995 — *Постникова Т. В.* «Если ты носишь начало времен в ушах»: (Авангардная поэзия 80-х — начала 90-х годов): Библиогр. очерк. М., 1995.
- Постоутенко 1990 — *Постоутенко К. Ю.* Пунктуация онегинской строфы: (заметки на полях теории стиха Б. В. Томашевского) // Методология и методика историко-литературного исследования: Тез. докл. Рига, 1990.
- Постоутенко 1996 — *Постоутенко К. Ю.* Онегинская строфа — рифма и композиция // Русский стих: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1996.
- Постоутенко 1998 — *Постоутенко К.* Онегинский текст в русской литературе. Pisa, 1998.
- ПП 1931 — *Ma dove // Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л., 1931. Т. VI, кн. 12: Путеводитель по Пушкину.
- Проскурин 1999 — *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Проскурин 2000 — *Проскурин О.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000. (Материалы и исслед. по ист. рус. культуры; Вып. 6).
- Прохоров 1962 — *Прохоров Е. И.* Издание остается незавершенным // Вопр. лит. 1962. № 6.
- ПРС 1799 — Песнь XVI (из освобожденного Иерусалима) // Продолжение Разных стихотворений. М., 1799.
- Пумпянский 1935 — *Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1935.
- Пумпянский 1939 — *Пумпянский Л. В.* «Медный Всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. [Вып.] 4/5.
- Пумпянский 2000 — *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма [1923—1924] // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. тр. по истории рус. лит. М., 2000.
- Пушкин 1824 — *Пушкин А.* Бахчисарайский фонтан. М., 1824.
- Пушкин 1825а — Отрывки из Евгения Онегина, Поэмы *А. Пушкина* // Северные Цветы на 1825 год / Собр. Бароном Дельвигом. СПб., 1825.
- Пушкин 1825б—1826 — *Пушкин А.* Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1825. [Гл. I]; М., 1826. [Гл. II].
- Пушкин 1827а — *Пушкин А.* Одесса: (Из седьмой главы *Евгения Онегина*) // Моск. Вестн. 1827. Ч. II, № VI.
- Пушкин 1827б—1828а — *Пушкин А.* Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1827. Гл. III; 1828. Гл. IV/V, VI.

- Пушкин 1828б — *Пушкин А.* Граф Нулин // Две повести в стихах. СПб., 1828.
- Пушкин 1828в — *Пушкин А.* Москва // Моск. Вестн. 1828. Ч. VII, № I.
- Пушкин 1828г — *Пушкин А.* Альбомы: (Из IVй гл. Евгения Онегина) // Моск. Вестн. 1828. Ч. VII, № II.
- Пушкин 1828д — *Пушкин А.* Москва: (Из Евгения Онегина) // Сев. Пчела. 1828. 9 февр., № 17.
- Пушкин 1829а — *Пушкин А.* Полтава: Поэма. СПб., 1829.
- Пушкин 1829б — *Пушкин А.* Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1829. [Гл. I. Изд. 2-е].
- Пушкин 1830а — *Пушкин А.* Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1830. [Гл. II. Изд. 2-е].
- Пушкин 1830б—1832 — *Пушкин А.* Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1830. Гл. VII; 1832. [Гл. VIII].
- Пушкин 1833а — *Пушкин А.* Евгений Онегин: Роман в стихах. [2-е изд.]. СПб., 1833.
- Пушкин 1833б — *Пушкин А.* Домик в Коломне // Новоселье. СПб., 1833.
- Пушкин 1837 — *Пушкин А.* Евгений Онегин: Роман в стихах. 3-е изд. СПб., 1837.
- Пушкин 1838 — *Пушкин А.* Сочинения. СПб., 1838. Т. I.
- Пушкин 1855 — *Пушкин А. С.* Сочинения / С прил. материалов для его биографии(,) портрета, снимков с его почерка и с его рисунков, и проч. СПб., 1855. Т. IV.
- Пушкин 1859 — *Пушкин А. С.* Сочинения. Изд. Я. А. Исакова. СПб., 1859. Т. III: Евгений Онегин и драматические произведения.
- Пушкин 1869 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Изд. 2-е, Я. А. Исакова. СПб., 1869. Т. III: Евгений Онегин и драматические произведения.
- Пушкин 1875 — *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах / Ред. П. А. Ефремова. Изд. 3-е, Я. А. Исакова. СПб., 1875.
- Пушкин 1880 — *Пушкин А. С.* Сочинения. Изд. 3-е, испр. и доп., под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1880. Т. III: Стихотворения 1831—1836 гг.; Евгений Онегин; Сказки; Песни западных славян; Русалка; Медный Всадник; Анджело.
- Пушкин 1887 — *Пушкин А. С.* Сочинения / С объясн. их и сводом отзывов критики. Изд. Л. Поливанова для семьи и школы. М., 1887. Т. IV: Евгений Онегин; Повести.
- Пушкин 1909 — *Пушкин.* [Сочинения]. СПб., 1909. Т. III. (Б-ка великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова).
- Пушкин 1912 — *Пушкин.* Сочинения. Изд. Имп. Акад. Наук. СПб., 1912. Т. III: Лирические стихотворения (1821—1824); Братья разбойники (1821—1822); Отрывки из поэмы (1822); Бахчисарайский фонтан (1822—1823); Цыганы (1823—1824) / [Ред. текста и примеч. В. Е. Якушкина и П. О. Морозова].
- Пушкин 1919 — *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах / [Ред. текста, вступ. ст. и примеч. М. Л. Гофмана]. Пб., 1919.
- Пушкин 1924 — *Пушкин А.* Сочинения / Ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. Л., 1924.
- Пушкин 1926—1928 — *Пушкин.* Письма / Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского, М.; Л., 1926. Т. I; 1928. Т. II.
- Пушкин 1930 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л., 1930. Т. 4: Евгений Онегин; Повести. Кн. 7/8.

- Пушкин 1932 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л., 1932. Т. 4: Евгений Онегин; Повести; Путешествие в Арзрум.
- Пушкин 1933 — *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах / Рис. Н. Кузьмина; Текст подгот. М. А. Цявловским. [М.], 1933.
- Пушкин 1935а — *Пушкин А.* Сочинения / Ред., биогр. очерк и примеч. Б. Томашевского; Вступ. ст. В. Десницкого. Л., 1935.
- Пушкин 1935б — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 9 т. М.: Academia, 1935. Т. V: Евгений Онегин: Роман в стихах / Подгот. текста и коммент. Г. О. Винокура.
- Пушкин 1935в — *Пушкин.* Полное собрание сочинений. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1935. Т. VII: Драматические произведения.
- Пушкин 1935г — *Пушкин.* Письма / Под ред. и с примеч. Л. Б. Модзалевского. М.; Л., 1935. Т. III: 1831—1835.
- Пушкин 1936а — *Пушкин А.* Сочинения / Ред., биогр. очерк и примеч. Б. Томашевского; Вступ. ст. В. Десницкого. Л., 1936.
- Пушкин 1936б — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 3: Евгений Онегин; Драматич. произведения.
- Пушкин 1936в — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Изд. 4-е. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1936. Т. 3: Драмы; Евгений Онегин.
- Пушкин 1936г — *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах / Ред. текста, примеч. и объясн. статьи С. Бонди. М.; Л., 1936.
- Пушкин 1937а—1949а — *Пушкин.* Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937—1949. Т. 1—16.
- Пушкин 1937б — *Пушкин А.* Евгений Онегин: Роман в стихах / С комментариями М. Л. Гофмана, С. М. Лифаря и Г. Л. Лозинского; Под ред. М. Л. Гофмана. Париж, 1937.
- Пушкин 1938 — *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах / Илл. М. В. Добужинского; Ред. текста В. Ф. Ходасевича. Bruxelles, [1938].
- Пушкин 1946 — *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах / Вступ. ст., ред. текста и примеч. С. Бонди. М.; Л., 1946.
- Пушкин 1948 — *Пушкин А. С.* Сочинения / Ред. текста и коммент. М. А. Цявловского и С. М. Петрова; Вступ. ст. С. М. Петрова. М., 1948.
- Пушкин 1949б — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. / [Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским]. М.; Л., 1949. Т. III, V.
- Пушкин 1957 — *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах / Предисл., примеч. и пояснит. статьи С. Бонди. М., 1957.
- Пушкин 1958 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Изд. 2-е. М., 1958. Т. IX: История Петра; Заметки о Камчатке.
- Пушкин 1959 — *Пушкин.* Полное собрание сочинений. М., Л., 1959. Справочный том.
- Пушкин 1960 — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1960. Т. 4: Евгений Онегин; Драматические произведения.
- Пушкин 1975 — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1975. Т. 4: Евгений Онегин; Драматические произведения.

- Пушкин 1978 — *Пушкин А. С.* Медный Всадник / Изд. подгот. Н. В. Измайлов. Л., 1978.
- Пушкин 1994 — *Пушкин А. С.* Стихотворения лицейских лет. 1813—1817 / Текст проверили и примеч. составили В. Э. Вацуру, М. Н. Виролайнен, Ю. Д. Левин и др.; Ред. тома В. Э. Вацуру. СПб., 1994.
- Пушкин 1996 — *Пушкин А.* Тень Баркова: (Контаминированная редакция М. А. Цявловского в сопоставлении с новонайденным списком 1821 г.) / Публ. и подгот. текста И. А. Пильщикова; Вступ. заметка Е. С. Шальмана // *Philologica*. 1996. Т. 3, № 5/7.
- Пушкин 1997 — *Пушкин*. Полное собрание сочинений. М., 1997. Т. 17 (дополнительный): Рукою Пушкина: Выписки и записи разного содержания. Официальные документы. Изд. 2-е, перераб.
- Пушкин 1999 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 20 т. / Текст проверили и примечания составили В. Э. Вацуру, М. Н. Виролайнен, Е. О. Ларионова и др., Редактор тома В. Э. Вацуру. СПб., 1999. Т. 1: Лицейские стихотворения. 1813—1817.
- Пушкин 2000 — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещенные в хронологическом порядке / Общ. ред. В. С. Непомнящего; Сост. В. А. Кожевникова; Отв. ред. И. З. Сураг. М., 2000. Т. 1: 1809—1819.
- Пушкин 2002 — *Пушкин А. С.* Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М., 2002.
- Пуцин 1998 — *Пуцин И. И.* Записки о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. / Вступ. ст. В. Э. Вацуру; Сост. и примеч. В. Э. Вацуру, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой и др. СПб., 1998. Т. 1.
- Радищев 1941 — *Радищев А. Н.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1941. Т. 2.
- Разбор 1829 — Разбор Поэмы: Полтава, сочинение А. С. Пушкина // Сын Отечества. 1829. Т. III, ч. 125, № XV. Без подписи.
- Рак 1995/1996 — *Рак В. Д.* Наблюдения над употреблением в текстах Пушкина окончаний «и» и «ъ» // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуру. М., 1995/1996.
- Рак 1999 — *Рак В. Д.* «Унижусь до презренной прозы...» // Рус. речь. 1999. № 5.
- Рак 2002 — *Рак В.* [Рец. на кн.]: Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М., 2002 // Новая Рус. Книга. 2002. № 2 (13).
- РГ 1830 — [Рец. на кн.]: Пушкин А. Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1830. Гл. VII // Галатей. 1830. Ч. XIII, № 14.
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва). Ф. 2164 (Г. О. Винокур). Оп. 1. Ед. хр. 111.
- РГБ — Российская государственная библиотека (Москва). Научно-исследовательский отдел истории книги, редких и особо ценных изданий (Музей книги).
- Розанов И. 1936 — *Розанов И. Н.* Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М., 1936. [Вып.] 2.
- Розанов М. 1928 — *Розанов М.* Пушкин и Данте // Пушкин и его современники: Материалы и исслед. Л., 1928. Вып. XXXVII.

- Розанов М. 1937 — *Розанов М. Н.* Пушкин и Ариосто // Изв. Акад. наук СССР. Отд-ние обществ. наук. 1937. № 2/3.
- Розен 1836 — *Розен [Е.]* О рифме // Современник. 1836. Т. I.
- РП — Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский и Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935.
- РС 1798 — Отрывок: из освобожденного Иерусалима; Оттуда же // Разные стихотворения. М., 1798.
- Рудаков 1979 — *Рудаков С. Б.* Ритм и стиль «Медного всадника» [1941] / [Публ. и предисл. Э. Г. Герштейн] // Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1979. Т. IX.
- Рыбников 1862 — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. М., 1862. Ч. II: Народные былины, старины и побывальщины.
- Самойлов 1982 — *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. 2-е, доп. изд. М., 1982.
- Самсонов 1817 — *Самсонов Д.* Краткое рассуждение о Русском стихосложении // Вестн. Европы. 1817. Ч. XCIV, № 15/16.
- Сапов 1992 — *Сапов Н.* [= *Панов С. И.*] Иван Барков: Биографический очерк // Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова / Изд. подгот. А. Зорин и Н. Сапов. М., 1992.
- Сарапас 1993 — *Сарапас М. А.* А. С. Шишков и развитие русского литературного языка в первые десятилетия XIX века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993.
- Саянов 1933 — *Саянов В.* Денис Давыдов // Давыдов Д. Полное собрание стихотворений / Ред. и примеч. В. Н. Орлова; Вступ. ст. В. М. Саянова и Б. М. Эйхенбаума. Л., 1933.
- Семевский 1883 — [*Семевский М. И.*] Князь Александр Михайлович Горчаков в его рассказах из прошлого / Записал и сообщил в 1882 г. М. — ский // Русская Старина. 1883. Т. XL, Окт.
- Семенко 1957 — *Семенко И. М.* О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» // Тр. Ленингр. библ. ин-та. 1957. Т. II.
- Семенко 1970 — *Семенко И. М.* Поэты пушкинской поры. М., 1970.
- Семенко 1975 — *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.
- Сергеева 1989 — *Сергеева Н. М.* В век жестокий или жестокой // Пушкин: проблемы творчества, текстологии, восприятия: Сб. науч. тр. Калинин, 1989.
- Серман 1966 — *Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М., 1966.
- Серман 1967 — *Серман И. З.* Державин. Л., 1967.
- Сидоров 1999/2000 — *Сидоров И. С.* Две заметки о пушкинском «Полководце» // *Philologica*. 1999/2000. Т. 6, № 14/16.
- Сидяков 1959 — *Сидяков Л. С.* А. С. Пушкин и проблема прозы в 20-е и 30-е годы XIX века // Учен. зап. Латв. гос. ун-та. 1959. Т. XXIX.
- Сидяков 1968 — *Сидяков Л. С.* Поэма «Домик в Коломне» и художественные искания Пушкина рубежа 30-х годов XIX века // Пушкинский сборник. Псков, 1968.
- Сидяков 1970 — *Сидяков Л. С.* Наблюдения над словоупотреблением Пушкина: («проза» и «поэзия») // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. 1970. Т. 434.
- Сидяков 1977 — *Сидяков Л. С.* О роли образа автора в поэме «Домик в Коломне» // Болдинские чтения. Горький, 1977.

- Сидяков 1997 — *Сидяков Л. С.* К проблемам пушкинской текстологии: Из наблюдений над стихотворениями Пушкина 1830—1836 годов // Пушкин и другие: Сб. ст. к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997.
- Скулачева 1996 — *Скулачева Т. В.* Лингвистика стиха: Структура стихотворной строки // Славянский стих: Стихovedение, лингвистика и поэтика: Материалы международного конф. 19—23 июня 1995 г. М., 1996.
- Скулачева 1998 — *Скулачева Т. В.* Лингвистическая структура стихотворной строки: части речи и ритмика // Славянское языкознание: XII Междунар. съезд славистов: Докл. рос. делегации. М., 1998.
- Скулачева 2001 — *Скулачева Т. В.* Ритм и грамматика в стихе // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международного конф. 23—27 июня 1998 г. М., 2001.
- Скулачева, Гаспаров 1999 — *Скулачева Т. В., Гаспаров М. Л.* Ритм и грамматика в стихе: третья форма четырехстопного ямба в «Евгении Онегине» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 1999. № 3.
- Смирнова 1987 — *Смирнова Н. В.* От «Графа Нулина» к «Домику в Коломне»: Эволюция жанра // Болдинские чтения. Горький, 1987.
- Смирнова-Россет 1989 — *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания / Изд. подгот. С. В. Житомирская. М., 1989.
- Смирнов-Сокольский 1962 — *Смирнов-Сокольский Н.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962.
- СО — [Рец. на кн.:] *Пушкин А.* Кавказский Пленник: Повесть. СПб., 1822 // Сын Отечества. 1822. Ч. LXXX, № XXXV. Без подписи.
- Соболевский 1911 — *Соболевский А. И.* Ломоносов в истории русского языка: Речь ... произнесенная в Торжественном Собрании Императорской Акад. Наук 8 ноября 1911 года в память 200-летия со дня рождения М. В. Ломоносова. СПб., 1911.
- Соймонов 1976 — *Соймонов А. Д.* А. С. Пушкин // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976.
- Соколов 1936 — *Соколов А. Н.* От комической поэмы к социально-психологическому роману: (О композиции «Евгения Онегина») // Тр. Орехово-Зуев. пед. ин-та. Каф. яз. и лит. 1936. [Вып. 1].
- Соколов 1937 — *Соколов Ю.* Пушкин и народное творчество // Лит. критик. 1937. Кн. 1.
- Сорокин 1994 — *Сорокин Ю. С.* Язык и стиль карамзинской прозы в оценке современников и последующих поколений: (180 лет с начала споров вокруг «нового слога») [1983] // Очерки по стилистике литературно-художественных и научных произведений XVIII — начала XIX в. СПб., 1994.
- СП — Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956. Т. I; 1957. Т. II; 1959. Т. III; 1961. Т. IV.
- Сперантов 1996 — *Сперантов В. В.* Miscellanea poetologica: 1. Был ли кн. Шаликов изобретателем «онегинской строфы»? // Philologica. 1996. Т. 3, № 5/7.
- Старк 1998 — *Старк В. П.* Примечания научного редактора // Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. М., 1998.
- Страхов 1874 — *Страхов Н. Н.* Заметки о Пушкине // Складчина: Лит. сб., сост. из тр. рус. литераторов в Самар. губернии. СПб., 1874.

- Стр—вичь 1815 — *Стр—вичь*. Нечто о журналах // Вестн. Европы. 1815. Ч. LXXXIII, № 18.
- Строганов 1991 — *Строганов М. В.* Из комментариев к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1991.
- Строганов 1993 — *Строганов М. В.* Пушкин у Тимура Кибирова // Традиции в контексте русской культуры: Сб. ст. и материалов. Череповец, 1993. Ч. 2.
- Строганов 1999 — *Строганов М. В.* Грибоедов Александр Сергеевич // Онегинская энциклопедия. М., 1999. Т. 1: А — К.
- Строганов 2002 — *Строганов М.* По поводу статьи Б. Гаспарова «Буква как таковая» // Новое лит. обозрение. 2002. № 56.
- Струве 1981 — *Струве П. Б.* О пушкинизме и Пушкине: О первых пушкинистах (Гавеском, Анненкове, Бартеневе и др.). Погибший труд В. П. Авенариуса. Вересаев и Модзалевский [1931] // Струве П. Б. Дух и слово: Статьи о русской и западно-европейской литературе. Paris, 1981.
- Сумароков 1759 — *Сумароков А. П.* К Несмысленным Рифмотворцам // Трудолюбивая Пчела. 1759. Дек. Без подписи.
- Сумароков 1781 — *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... / Собр. и изд. в удовольствие Любителей Рос. Учености Н. Новиковым. М., 1781. Ч. 1, 2, 7, 8.
- Сумароков 1787 — *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе / Собр. и изд. Н. Новиковым. Изд. 2-е. М., 1787. Ч. VIII.
- Сумцов 1900 — *Сумцов Н. Ф.* Исследования о Пушкине // Харьковский Университетский Сборник в память А. С. Пушкина. (1799—1899 г.). Харьков, 1900.
- Сурат 2003 — *Сурат И.* О Собрании сочинений А. С. Пушкина, размещенных в хронологическом порядке (practice, том 1, том 2) // Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт французских и российских исследователей: Материалы «круглого стола» 22 марта 2002 г. М., 2003.
- Сурат, Бочаров 2002 — *Сурат И., Бочаров С.* Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002.
- СЯ XVIII — Словарь русского языка XVIII века. СПб., 1992. Вып. 7: Древо — Залежь.
- Тарановски 1953 — *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. I—II. Београд, 1953.
- Тархова 1999 — Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 3: 1829—1832 / Сост. Н. А. Тархова.
- Тахо-Годи 1971 — *Тахо-Годи А. А.* Жанрово-стилевые типы пушкинской античности // Писатель и жизнь: Сб. ист.-лит., теорет. и критич. ст. М., 1971. Вып. VI.
- Тимофеев 1939 — *Тимофеев Л.* Теория стиха. М., 1939.
- Тимофеев 1941 — *Тимофеев Л.* «Медный Всадник»: Из наблюдений над стихом поэмы // Пушкин: Сб. ст. / Под ред. А. Еголина. М., 1941.
- Тимофеев 1958 — *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
- Тимофеев 1982 — *Тимофеев Л.* Слово в стихе. М., 1982.
- Тимофеева 1987 — *Тимофеева О. В.* Рифма А. С. Пушкина в фонетическом и орфоэпическом аспекте // Рус. яз. в шк. 1987. № 6.
- Тимофеева 1989 — *Тимофеева О. В.* Рифма А. С. Пушкина: Лингвопоэтический аспект: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1989.

- Тихонов 1934 — *Тихонов Н.* Мой творческий опыт (—) начинающим писателям // Ре-
зец. 1934. № 4.
- Ткаченко 1976 — *Ткаченко О. Б.* Одна общая семантико-фразеологическая изоглосса
финно-угорских и русского языков: (к вопросу финно-угорского субстрата в
русском языке) // Советское финно-угроведение. 1976. № 4.
- Ткаченко 1979 — *Ткаченко О. Б.* Сопоставительно-историческая фразеология славян-
ских и финно-угорских языков. Киев, 1979.
- Тоддес 1990 — *Тоддес Е.* «Энтропии вопреки»: вокруг стихов Тимура Кибирова //
Родник. 1990. № 4.
- Толстой 1938 — *Толстой И. И.* Пушкин и античность // Учен. зап. Ленингр. гос. пед.
ин-та. 1938. Т. XIV.
- Томашевский 1918 — *Томашевский Б.* Ритмика 4-х-стопного ямба по наблюдениям
над стихом «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники: Материалы и ис-
след. Пг., 1918. Вып. XXIX/XXX.
- Томашевский 1919 — *Томашевский Б. В.* Ритмика четырехстопного ямба по наблю-
дениям над стихом «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники: Материа-
лы и исслед. Пг., 1918. Вып. XXIX/XXX.
- Томашевский 1923 — *Томашевский Б.* Пятистопный ямб Пушкина // Очерки по по-
этике Пушкина. Берлин, 1923.
- Томашевский 1928 — *Томашевский Б.* Писатель и книга: Очерк текстологии. Л.,
1928.
- Томашевский 1933а — *Томашевский Б.* Ирои-комическая поэма // Ирои-комическая
поэма / Ред. и примеч. Б. Томашевского; Вступ. ст. В. А. Десницкого. Л., 1933.
- Томашевский 1933б — *Томашевский Б.* Поэзия на изнанку // Ирои-комическая поэма /
Ред. и примеч. Б. Томашевского; Вступ. ст. В. А. Десницкого. Л., 1933.
- Томашевский 1934 — *Томашевский Б.* Десятая глава «Евгения Онегина»: История
разгадки // Лит. наследство. М., 1934. Т. 16/18.
- Томашевский 1937 — *Томашевский Б.* Пушкин и Лафонтен // Пушкин: Временник
Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. [Вып.] 3.
- Томашевский 1941а — *Томашевский Б.* Поэтическое наследие Пушкина (лирика и
поэмы) // Пушкин (—) родоначальник новой русской литературы: Сб. науч.-
исслед. работ. М.; Л., 1941.
- Томашевский 1941б — *Томашевский Б.* Пушкин и народность // Пушкин (—) родо-
начальник новой русской литературы: Сб. науч.-исслед. работ. М.; Л., 1941.
- Томашевский 1956а — *Томашевский Б. В.* Вопросы языка в творчестве Пушкина //
Пушкин: Исслед. и материалы. М.; Л., 1956. Т. I.
- Томашевский 1956б — *Томашевский Б. В.* Сказка об Орле: (Из бумаг Пушкина) //
Пушкин: Исслед. и материалы. М.; Л., 1956. Т. I.
- Томашевский 1956в — *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. I: (1813—1824).
- Томашевский 1957 — *Томашевский Б. В.* Примечания // Пушкин А. С. Полное собра-
ние сочинений: В 10 т. Изд. 2-е. М., 1957. Т. III: Стихотворения. 1827—1836.
- Томашевский 1958 — *Томашевский Б. В.* Строрфика Пушкина // Пушкин: Исслед. и
материалы. М.; Л., 1958. Т. II.
- Томашевский 1959 — *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение: Курс лекций.
Л., 1959.

- Томашевский, Тынянов 1929 — *Томашевский Б., Тынянов Ю.* Пушкин, Александр Сергеевич // Энциклопедический словарь Русского библиографического института Гранат. 7-е изд. М., [1929]. Т. 34: Пуанкаре — Рабочий класс.
- Топоров 2003 — *Топоров В. Н.* Два «Размышления» Ломоносова в контексте русской поэзии XVIII века // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика: К 50-летию науч. деятельности И. И. Ковтуновой. М., 2003.
- Трубецкой 1963 — *Трубецкой Б.* Пушкин в Молдавии. Изд. 3-е, испр. и доп. Кишинев, 1963.
- Турбин 1978 — *Турбин В. Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978.
- Турбин 1996 — *Турбин В. Н.* Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996.
- Тынянов 1921 — *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг., 1921.
- Тынянов 1926 — *Тынянов Ю.* Архаисты и Пушкин // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926.
- Тынянов 1927 — *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр [1922] // Поэтика: Сб. ст. Л., 1927. (Временник Отд. словесных искусств Гос. Ин-та Истории Искусств; [Вып.] III).
- Тынянов 1929 — *Тынянов Ю. Н.* Пушкин // Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Тынянов 1934 — *Тынянов Ю.* Пушкин и Кюхельбекер // Лит. наследство. М., 1934. Т. 16/18.
- Тынянов 1936 — *Тынянов Ю.* Пушкин. Л., 1936. Ч. I/II.
- Тынянов 1977а — *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» [1922] // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Тынянов 1977б — *Тынянов Ю. Н.* О пародии [1929] // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Урусов 1883 — *Урусов А. И.* Канцлер князь Горчаков о Пушкине: (Из письма князя А. И. Урусова к издателю Русского Архива) // Рус. Архив. 1883. № 3.
- Успенский 1969 — *Успенский Б. А.* Из истории русских канонических имен: (История ударения в канонических именах собственных в их отношении к русским литературным и разговорным формам). М., 1969.
- Успенский 1984 — *Успенский Б. А.* К истории одной эпиграммы Тредиаковского: (Эпизод языковой полемики середины XVIII в.) // Russian Linguistics. 1984. Vol. VIII, № 2.
- Успенский 1985 — *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.
- Успенский 1994 — *Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). М., 1994.
- Успенский 1995 — *Успенский Б. А.* Язык Державина: (к 250-летию со дня рождения) // Лотмановский сборник. М., 1995. [Вып.] 1.
- Фаустов 2003 — *Фаустов А. А.* Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина (две главы). Воронеж, 2003.
- Федоров 1965 — *Федоров А. И.* Словоупотребление и его особенности в стиле элегий и баллад В. А. Жуковского // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1965. Т. 257.

- Федотов 1999 — *Федотов О. И.* Стихи о стихах: Пушкин. Вступление к поэме «Домик в Коломне»: (опыт стиховедческого комментария) // Статьи о Пушкине: К 200-летию со дня рождения поэта. М., 1999.
- Фейнберг 1976 — *Фейнберг И.* Читая тетради Пушкина. М., 1976.
- Фейнберг 1990 — *Фейнберг И. Л.* История несостоявшейся публикации: [Из воспоминаний] / Публ. и примеч. М. Фейнберг // ЛГ Досье. 1990. 26 июня.
- Филкова 1993 — *Филкова П. Г. Р.* Державин в истории русского литературного языка // Болг. русистика. 1993. № 4.
- Фомичев 1980а — *Фомичев С. А.* К творческой истории поэмы «Домик в Коломне»: (Наблюдения над рукописью) // Временник Пушкинской комиссии 1977. Л., 1980.
- Фомичев 1980б — *Фомичев С. А.* Пародийный план поэмы «Домик в Коломне» // Болдинские чтения. Горький, 1980.
- Фомичев 1984 — *Фомичев С. А.* Октавы «Домика в Коломне» Пушкина: (строфа и сюжет) // Проблемы теории стиха. Л., 1984.
- Фомичев 1986 — *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986.
- Фомичев 2000 — *Фомичев С.* Ранние редакции поэмы «Домик в Коломне». СПб., 2000. (Неизданный Пушкин; Вып. 3).
- Фомичев 2001 — *Фомичев С. А.* Служенье муз: О лирике Пушкина. СПб., 2001.
- Фомичев 2002 — *Фомичев С.* Точка, точка, запятая... // Новое лит. обозрение. 2002. № 56.
- Фомичев, Курганов 1983 — *Фомичев С. А., Курганов Е. Я.* Из реального комментария к поэме «Домик в Коломне» // Временник Пушкинской комиссии 1980. Л., 1983.
- Фридендер 1974 — *Фридендер Г. М.* Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе: (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1974. Т. VII: Пушкин и мировая литература.
- Хабургаев 1983 — *Хабургаев Г. А.* «Средний штиль» М. В. Ломоносова в контексте истории русского литературного языка // Вопр. языкознания. 1983. № 3.
- Хабургаев 1986 — *Хабургаев Г. А.* Программа лексической нормализации русского литературного языка в трудах М. В. Ломоносова // М. В. Ломоносов и русская культура: Тез. докл. конф., посв. 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова (28—29 нояб. 1986 г.). Тарту, 1986.
- Хаев 1977 — *Хаев Е. С.* О стиле поэмы «Домик в Коломне» // Болдинские чтения. Горький, 1977.
- Харлап 1980 — *Харлап М.* Poleмический смысл «Домика в Коломне» // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1980. Т. 39, № 3.
- Хлодовский 1999 — *Хлодовский Р.* Пушкин и Парини: О возможном источнике замысла романа «Евгений Онегин» // Иностран. лит. 1999. № 6.
- Ходакова 1981 — *Ходакова Е. П.* Изменения лексики русского литературного языка в пушкинское время // Лексика русского литературного языка XIX — начала XX века. М., 1981.
- Ходасевич 1915а — *Ходасевич В.* Петербургские повести Пушкина // Аполлон. 1915. № 3.

- Ходасевич 1915б — *Ходасевич В.* Петербургские повести Пушкина // Пушкин, Титов. Уединенный домик на Васильевском: Повесть. М., 1915. (Универсальная библиотека; № 1129).
- Ходасевич 1924 — *Ходасевич В.* Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. Кн. I.
- Худошина 1979 — *Худошина Э. И.* О сюжете в стихотворных повестях Пушкина: («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный Всадник») // Болдинские чтения. Горький, 1979.
- Цветаева 1994 — *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994. Т. 2: Стихотворения; Переводы / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина.
- Цявловская 1962 — *Цявловская Т. Г.* Библиография трудов М. А. Цявловского // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962.
- Цявловский 1931 — [*Цявловский М.*] Овидий // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л., 1931. Т. VI: Путеводитель по Пушкину. Кн. 12.
- Цявловский 1962 — *Цявловский М. А.* Хронология лицейских стихотворений [1935—1936] // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962.
- Цявловский 1996 — *Цявловский М. А.* Комментарии [к балладе А. С. Пушкина «Тень Баркова»] / Публ. Е. С. Шальмана; Подгот. текста и примеч. И. А. Пильщикова // *Philologica*. 1996. Т. 3, № 5/7.
- Цявловский 2002 — *Цявловский М. А.* Комментарии [к балладе А. С. Пушкина «Тень Баркова»] / Реконструкция текста и примеч. И. А. Пильщикова и М. И. Шапира // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Эскурсы. М., 2002. (*Philologica russica et speculativa*; Т. II).
- Цявловский, Цявловская 2000 — *Цявловский М., Цявловская Т.* Вокруг Пушкина / Изд. подгот. К. П. Богаевская и С. И. Панов. М., 2000.
- Чебышев 1911 — Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину: (Материалы для истории русской литературы 20-х и 30-х годов XIX века) / Со вступ. ст. и примеч. А. А. Чебышева. СПб., 1911.
- Чернов 1991 — *Чернов А.* «Тень Баркова»⟨,⟩ или ⟨Е⟩ще о пушкинских эротических ножках // Синтаксис. 1991. № 30.
- Чернышев 1906 — *Чернышев В.* Из истории русского правописания // Изв. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. Наук. 1906. Т. XI, кн. 4.
- Чернышев 1907 — *Чернышев В.* Заметки о знаках препинания у Пушкина // Пушкин и его современники: Материалы и исслед. СПб., 1907. Вып. V.
- Чернышев 1941 — *Чернышев В. И.* Замечания о языке и правописании А. С. Пушкина: (По поводу академического издания) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. [Вып.] 6.
- Черняев 1899 — *Черняев П. А. С.* Пушкин, как любитель античного мира и переводчик древне-классических поэтов (26 Мая 1799 — 26 Мая 1899 г.). Казань, 1899.
- Чудовский 1915 — *Чудовский В.* Несколько мыслей к возможному учению о стихе (с примерным разбором стихосложения в I главе «Евгения Онегина») // Аполлон. 1915. № 8/9.
- Чулков 1938 — *Чулков Г.* Жизнь Пушкина. М., 1938.
- Чумаков 1983 — *Чумаков Ю. Н.* «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983.

- Чумаков 1999 — Чумаков Ю. Н. Из размышлений о жанре, стилистике и строфике «Евгения Онегина» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 1999. № 1.
- Шапир 1987 — Шапир М. И. «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. Т. 46, № 3.
- Шапир 1990а — Шапир М. И. Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
- Шапир 1990б — Шапир М. И. Язык быта / языки духовной культуры // Russian Linguistics. 1990. Vol. 14, № 2.
- Шапир 1990в — Шапир М. И. Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Даугава. 1990. № 10.
- Шапир 1993 — Шапир М. И. Из истории русского «балладного стиха»: *Пером владеет как елдой* // Russian Linguistics. 1993. Vol. 17, № 1.
- Шапир 1994 — Шапир М. Между грамматикой и поэтикой: (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопр. лит. 1994. Вып. III.
- Шапир 1995а — Шапир М. И. «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // Philologica. 1995. Т. 2, № 3/4.
- Шапир 1995б — Шапир М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Т. 2, № 3/4.
- Шапир 1996а — Шапир М. И. Из истории «пародического балладного стиха». 2. *Вставало солнце ало* // Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература. М., 1996.
- Шапир 1996б — Шапир М. И. У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма: (К социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова) // Philologica. 1996. Т. 3, № 5/7.
- Шапир 1996в — Шапир М. И. Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию // Русский стих: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1996.
- Шапир 1997а — Шапир М. И. Пушкин и Овидий: дополнение к комментарию: («Евгений Онегин», 7, ЛII, 1—2) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1997. Т. 56, № 3.
- Шапир 1997б — Шапир М. И. [Рец. на кн.: Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). М., 1994] // Philologica. 1997. Т. 4, № 8/10. Подпись: М. III.
- Шапир 1997в — Шапир М. И. От редакции // Philologica. 1997. Т. 4, № 8/10. Без подписи.
- Шапир 1998а — Шапир М. И. Феномен Батенькова и проблема мистификации: (Лингвостиховедческий аспект. 3—5) // Philologica. 1998. Т. 5, № 11/13.
- Шапир 1998б — Шапир М. Явление стиха после его смерти // Русская мысль. 1998. 19—25 февр., № 4210.
- Шапир 1999а — Шапир М. И. Ритм и синтаксис ломоносовской оды: (К вопросу об исторической грамматике русского стиха) // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 1999.
- Шапир 1999б — Шапир М. И. «...Хоть поздно, а вступленье есть»: («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1999. Т. 58, № 3.

- Шапир 1999в — *Шапир М. И.* К текстологии «Евгения Онегина»: (орфография, поэтика и семантика) // *Вопр. языкознания.* 1999. № 5.
- Шапир 1999/2000 — *Шапир М. И.* Сон Татьяны: ритм — синтаксис — смысл: (попутные соображения) // *Philologica.* 1999/2000. Т. 6, № 14/16.
- Шапир 2000а — *Шапир М. И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. М., 2000. Кн. 1. (*Philologica russica et speculativa*; Т. I).
- Шапир 2000б — *Шапир М. И.* Пушкин и Овидий: <н>овые <м>атериалы: (Из комментариев к «Евгению Онегину») // *Elementa.* 2000. Vol. 4, № 4.
- Шапир 2001а — *Шапир М. И.* На подступах к общей теории стиха: (основные методы и понятия) // *Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф. 23—27 июня 1998 г. М., 2001.*
- Шапир 2001б — *Шапир М. И.* Пушкин и русские «заветные» сказки: (о фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне») // *Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999: Материалы и исслед. М., 2001.*
- Шапир 2001в — *Шапир М. И.* Об орфографическом режиме в академических изданиях Пушкина // *Московский пушкинист: Ежегодный сб. М., 2001. [Вып.] IX.*
- Шапир 2001г — *Шапир М. И.* Как звали няню Татьяны Лариной? (Из комментариев к «Евгению Онегину») // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.* 2001. Т. 60, № 6.
- Шапир 2001/2002 — *Шапир М. И.* «...Домашний, старый спор...»: (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха) // *Philologica.* 2001/2002. Т. 7, № 17/18.
- Шапир 2002а — *Шапир М. И.* Барков и Державин: Из истории русского бурлеска // *Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Эскурсы. М., 2002. (Philologica russica et speculativa; Т. II).*
- Шапир 2002б — *Шапир М.* Данте и Тёркин «на том свете»: (О судьбах русского бурлеска в XX веке) // *Вопр. лит.* 2002. № 3.
- Шапир 2002в — *Шапир М. И.* Какого «Онегина» мы читаем? // *Новый мир.* 2002. № 6.
- Шапир 2002г — *Шапир М. И.* Евгений Онегин: проблема аутентичного текста // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.* 2002. Т. 61, № 3.
- Шапир 2002д — *Шапир М. И.* Пушкин и русские «заветные» сказки: О фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне» // *Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Эскурсы. М., 2002. (Philologica russica et speculativa; Т. II).*
- Шапир 2003а — *Шапир М. И.* Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // *Вопр. языкознания.* 2003. № 3.
- Шапир 2003б — *Шапир М.* Отповедь на заданную тему: К спорам по поводу текстологии «Евгения Онегина» // *Новый мир.* 2003. № 4.
- Шапир 2003/2005 — *Шапир М. И.* Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы: (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров) // *Philologica.* 2003/2005. Т. 8, № 19/20.
- Шапир 2004а — *Шапир М. И.* Эстетика небрежности в поэзии Пастернака: (Идеология одного идиолекта) // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.* 2004. Т. 63, № 4.
- Шапир 2004б—2004г — *Шапир М. И.* Октава; Рифма; Стих // *Онегинская энциклопедия. М., 2000. Т. II: Л — Я; А — Z.*

- Шапир 2006а — *Шапир М. И.* О неровности равного: Послание Пушкина «Калмычке» на фоне макроэволюции русского поэтического языка // Текст и комментарий: (Круглый стол в честь 75-летия Вяч. Вс. Иванова). М., 2006.
- Шапир 2006б — *Шапир М. И.* Первые опыты русской комической октавы: (Пушкин и М. П. Загорский) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2006. Т. 65, № 3.
- Шевырев 1841 — *Шевырев С.* [Рец. на кн.: Пушкин А. Сочинения. СПб., 1841. Т. IX—XI] // Москвитянин. 1841. Ч. V, № 9.
- Шенгели 1921 — *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. Ч. I: Органическая метрика. Одесса, 1921.
- Шенгели 1923 — *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. 2-е изд. Ч. I: Органическая метрика. М.; Пг., 1923.
- Шеффер 1901 — Сборник Кирши Данилова. Изд. Имп. Публ. Б-ки по рукописи, пожертв. в Б-ку кн. М. Р. Долгоруким / Под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901.
- Шишков 1803 — *Шишков А. С.* Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. СПб., 1803. Без подписи.
- Шкловский 1923 — *Шкловский В.* «Евгений Онегин»: (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.
- Шнеерсон 1939 — *Шнеерсон М. А.* Фольклорный стиль в сказках Пушкина // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. 1939. № 46: Сер. филол. наук; Вып. 3.
- Шоу 1996 — *Шоу Дж. Т.* Части речи в рифмах основных стихотворных жанров и в концах прозаических синтагм у Пушкина // Русский стих: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1996.
- Шруба 1995 — *Шруба М.* Барков и Майков // Новое лит. обозрение. 1995. № 14.
- Шруба 1999 — *Шруба М.* К специфике барковианы на фоне французской порнографии // *Eros and Pornography in Russian Culture = Эрос и порнография в русской культуре.* М., 1999.
- Шруба 2003 — *Шруба М.* [Рец. на кн.]: Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М., 2002 // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2003. Т. 62, № 5.
- Шруба 2003/2005 — *Шруба М.* Пьесы из «Девичьей игрушки» и французский эротический театр первой половины XVIII века // *Philologica.* 2003/2005. Т. 8, № 19/20.
- Шруба 2005 — *Шруба М.* «Тень Баркова» А. С. Пушкина и французская обценно-эротическая литература XVIII века // *Russica Romana.* 2005. Vol. 12.
- Щеглов 2005 — *Щеглов Ю.* Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина. 3. Игровая риторика «Фелицы» // Шиповник: Ист.-филол. сб. к 60-летию Р. Д. Тименчика. М., 2005.
- Щеголев 1928 — *Щеголев П.* Поэма А. С. Пушкина «Монах» // Красный архив. 1928. № 6 (31).
- Щеголев 1931 — *Щеголев П. Е.* Поэма «Монах» // Щеголев П. Е. Пушкин: исслед., ст. и материалы. М.; Л., 1931. Т. 2: Из жизни и творчества Пушкина. Изд. 3-е, испр. и доп.
- Эйгес 1914 — *Эйгес И. В. А. Жуковский* // София. 1914. № 4.
- Эйгес 1941 — *Эйгес И.* Пушкин и Жуковский // Пушкин (—) родоначальник новой русской литературы: Сб. науч.-исслед. работ. М.; Л., 1941.

- Эйхенбаум 1922 — *Эйхенбаум Б.* Путь Пушкина к прозе // Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922. (Пушкинист; [Вып.] IV).
- Эйхенбаум 1971 — *Эйхенбаум Б. М.* Поэзия и проза [1920] // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1971. Вып. 284.
- Эткинд 1963 — *Эткинд Е.* Поэзия и перевод. М.; Л., 1963.
- Эткинд 1973 — *Эткинд Е.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.
- Эткинд 1995 — *Эткинд Е.* Рождение «крупного слога»: (Державин и поэзия Фридриха Второго Прусского) // Гаврила Державин. 1743—1816. Нортфилд, Вермонт, 1995. (Норвич. симпозиумы по рус. лит. и культуре; Т. IV).
- Эткинд 1999 — *Эткинд Е. Г.* Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999.
- Язвицкий 1810 — *Язвицкий Н. И.* Механизм, или Стопосложение Российского стихотворства, изданный для воспитанников Санктпетербургской Губернской Гимназии. СПб., 1810. Без подписи.
- Яковлев 1826 — *Яковлев М.* Элегия: (Незабвенной) // Новости Лит. 1826. Кн. XV, Март.
- Яковлев 1917 — *Яковлев Н.* «Последний литературный собеседник Пушкина»: (Бари Корнуоль) // Пушкин и его современники: Материалы и исслед. Пг., 1917. Вып. XXVIII.
- Якубович 1922 — *Якубович Д.* К стихотворению «Таится пещера...»: (Пушкин и Овидий) // Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922. (Пушкинист; [Вып.] IV).
- Якубович 1941 — *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. [Вып.] 6.
- Якушкин 1884 — *Якушкин В. Е.* Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцовском музее в Москве // Рус. Старина. 1884. Т. XLII, кн. V.
- Янушкевич 1983 — *Янушкевич А. С.* Жанровый состав лирики Отечественной войны 1812 года и «Певец во стане русских воинов» В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 9.
- Янушкевич 1985 — *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.
- Ярхо 1984 — *Ярхо Б. И.* Соотношение форм в русской частушке // Проблемы теории стиха. Л., 1984.
- Ярхо 2006 — *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подгот. М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир; Под общ. ред. М. И. Шапира. М., 2006. (Philologica russica et speculativa; Т. V).
- Albrecht 1981 — *Albrecht M. de.* De recentioris aetatis poetis Torquato Tasso, Wolfgango Goethe, Alexandro Puškin Artis amatoriae Ovidianae imitatoribus atque censoribus // Vox Latina. 1981. Vol. 17, № 64.
- Bailey 1993 — *Bailey J. O.* Onegin Stanza // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, N. J., 1993.

- Briggs 1992 — *Briggs A. D. P.* Alexander Pushkin: Eugene Onegin. Cambridge, Mass., 1992.
- Byron 1820 — Œuvres complètes de *Lord Byron* / Traduites de l'Anglais par A.-E. de Chastopalli [= A. Pichot et E. de Salle]. 2^e édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs poems. Paris, 1820. T. II.
- Byron 1899—1903 — *The Works of Lord Byron*. Poetry. A new, revised and enlarged edition, with illustrations / Edited by E. H. Coleridge. London; New York, 1899. Vol. II; 1901. Vol. IV; 1903. Vol. VI.
- Byron 1904 — *The Works of Lord Byron*. Letters and Journals. A new, revised and enlarged edition, with illustrations / Edited by R. E. Prothero. London; New York, 1904. Vol. V.
- Capaldo 2003 — *Capaldo M.* Genesi delle prime ottave a stampa della letteratura slovena // Ricerche Slavistiche. 2003. Vol. 1 (XLVII).
- Clayton 1985 — *Clayton J. D.* Ice and Flame: Aleksandr Pushkin's *Eugene Onegin*. Toronto, 1985.
- Cornwall 1820 — *Cornwall B.* A Sicilian Story, with Diego de Montilla, and Other Poems. London, 1820.
- Costello 1964 — *Costello D. P.* Pushkin and Roman Literature // Oxford Slavonic Papers. 1964. Vol. XI.
- Čiževsky 1953 — *Pushkin A. S.* Evgenij Onegin: A Novel in Verse / The Russian text edited with introduction and commentary by D. Čiževsky. Cambridge, Mass., 1953.
- De Michelis 1990 — *Puškin A.* L'ombra di Barkòv: Ballata / A cura di C. G. De Michelis. Venezia, 1990.
- Finke 1995 — *Finke M. C.* Metapoiesis: The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov. Durham; London, 1995.
- Gasparov 1995 — *Gasparov M. L.* Синтаксис пушкинского шестистопного ямба // The Language and Verse of Russia: In Honor of D.S. Worth. On his 65th Birthday. Москва, 1995.
- Gregg 1994 — *Gregg R.* Stanza and Plot in *Evgenii Onegin*: A Symbiosis // The Slavonic and East European Review. 1994. Vol. LXXII, № 4.
- Harkins 1976 — *Harkins W.* The Place of «Domik v Kolomne» in Pushkin's Creation // Alexander Pushkin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth. New York, 1976. (New York University Slavic Papers; Vol. 1).
- Jarcho 1935 — *Jarcho B. J.* Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (Častuška): (Mit Ausblicken auf das deutsche Schnaderhüpfel) // Germanoslavica. 1935. Jg. III, H. 1/2.
- Keipert 1991 — *Keipert H. M. V.* Lomonosovs Predislovie o pol'ze knig cerkovnych v rosijskom jazyke (1757—1758) als Entwurf eines linguistischen Modells für das Schrifttum Rußlands im 18. Jahrhundert // Studia z filologii polskiej i słowiańskiej. 1991. [T]. 28.
- Kemball 1989 — *Kemball R. A. P.* Sumarokov — a Master of Metrics // Colloquium Slavicum Basiliense: Gedenkschrift für Hildegard Schroeder. Bern; Frankfurt am Main; Las Vegas, 1981. (Slavica Helvetica; Bd. 16).
- Krejčí 1963 — *Krejčí K.* Heroikomiczna geneza «Eugeniusza Onegina» i «Pana Tadeusza» // Pamiętnik literacki. 1963. R. LIV, zes. 2—3.

- Krejčí 1964 — *Krejčí K.* Heroikomika v básnictví Slovanů. Praha, 1964.
- Meyer 1998 — *Meyer H.* «Быть может, в Лете не потонет / Строфа, слагаемая мной»: Onegin's 'Strophe' als Lesezeichen: [Rec ad op.: Panfilowitsch I. Alexander Puškins «Mednyj vsadnik»: (Deutungsgeschichte und Gehalt). München, 1995] // *Die Welt der Slaven*. 1998. Bd. XLIII, № 1.
- Nabokov 1964 — *Pushkin A.* Eugene Onegin: A Novel in Verse / Translated from the Russian, with a Commentary, by V. Nabokov: In 4 vols. N. Y., 1964. (Bollingen Series; № LXXII).
- Nabokov 1975 — *Pushkin A.* Eugene Onegin: A Novel in Verse / Translated from the Russian, with a Commentary, by V. Nabokov. Revised edition: In 4 vols. Princeton, 1975.
- Opelt 1986 — *Opelt I.* Puškin und die klassische Antike // *Archiv für Kulturgeschichte*. 1986. Bd. 68, H. 1.
- Ovid 1977 — *Ovid.* Ars amatoria / Edited with an Introduction and Commentary by A. S. Hollis. Oxford, 1977. Bk. I.
- Pilshchikov 1994 — *Pilshchikov I. A.* On Baratynsky's «French Trifle»: *The Elysian Fields* and its Context // *Essays in Poetics*. 1994. Vol. 19, № 2.
- Pil'sčikov 1995 — *Pil'sčikov I.* L'Italia e la letteratura italiana nelle opera e nelle lettere di Konstantin Batjuškov // *I Russi e l'Italia*. Milano, 1995.
- Rotunda 1942 — *Rotunda D. P.* Motif-Index of the Italian Novella in Prose. Bloomington, Ind., 1942. (Indiana University Publications. Folklore Series; № 2).
- Sabot 1976 — *Sabot A.-F.* Ovide poète de l'amour dans ses œuvres de jeunesse: Amores, Héroïdes, Ars Amatoria, Remedia Amoris, De Medicamine Faciei Femineae. Gap, 1976.
- Sandler 1989 — *Sandler S.* Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile. Stanford, Calif., 1989.
- Scherr 2006 — *Scherr B.* Structural dynamics in the Onegin Stanza // *Formal Approaches to Poetry: Recent Developments in Metrics*. Berlin; New York, 2006. (Phonology and Phonetics; № 11).
- Schroeder 1962 — *Schroeder H.* Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln; Graz, 1962. (Slavistische Forschungen; Bd. 2).
- Schruba 1995 — *Schruba M.* Барковинский фон бурлескной поэмы В. И. Майкова Елисей или Раздраженный Вакх // *Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter*. 1995. № 23.
- Schruba 1996 — *Schruba M.* О французских источниках барковианы // *Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter*. 1996. № 24.
- Schruba 1997 — *Schruba M.* Studien zu den burlesken Dichtungen V. I. Majkova. Wiesbaden, 1997. (Slavistische Veröffentlichungen; Bd. 83).
- Schruba 2000 — *Schruba M.* Zur Spezifik der russischen obszönen Dichtungen des 18. Jahrhunderts (Barkoviana) vor dem Hintergrund der französischen Pornographie // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 2000. Bd. 59, H. 1.
- Semjonow 1965 — *Semjonow Ju.* «Das Häuschen in Kolomna» in der poetischen Erbschaft A. S. Puškins: Text, Interpretation und literatur-historischer Kommentar. Uppsala, 1965. (Studia Slavica Upsaliensia; № 3).
- Serman 1974 — *Serman I. Z.* Konstantin Batyushkov. New York, 1974. (TWAS; № 287).
- Shaw 1974 — *Shaw J. T.* Pushkin's Rhymes: A Dictionary. Madison, Wis., 1974.

- Shaw 1989 — *Shaw J. T.* Post-tonic *a—o* Contrast in Pushkin's Rhyme Pairs // *Russian Language Journal*. 1989. Vol. XLIII, № 144.
- Smith 1977 — *Smith G. S.* The Stanza Forms of Russian Poetry from Polotsky to Derzhavin: Thesis submitted for the degree of Ph. D. University of London, 1977.
- Smith 1999 — *Smith G.* «Singing Without Music» // *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*. Basingstoke, 1999.
- Stankiewicz 1995 — *Stankiewicz E.* The Onegin Stanza Revisited // *O Rus! Studia litteraria in honorem Hugh McLean*. Oakland, 1995.
- Thompson 1957 — *Thompson S.* Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends. Revised and enlarged edition. Bloomington, Ind., 1957. Vol. 4: J — K.
- Vickery 1967 — *Vickery W. N.* Byron's *Don Juan* and Puškin's *Evgenij Onegin*: The Question of Parallelism // *Indiana Slavic Studies*. 1967. Vol. IV.
- Voltaire 1785 — *Voltaire*. Œuvres complètes. Kehl, 1785. T. XL, XLI.
- Voulikh 1967 — *Voulikh N.* Pouchkine et Ovide // *Revue de littérature comparée*. 1967. T. XLI, № 1.
- Wachtel 1998 — *Wachtel M.* The Development of Russian Verse: Meter and its Meanings. Cambridge, 1998.
- Woodward 1982 — *Woodward J. B.* The 'Principle of Contradictions' in *Yevgeniy Onegin* // *The Slavonic and East European Review*. 1982. Vol. 60, № 1.
- Worth 1980 — *Worth D. S.* Grammatical Rhyme Types in *Evgenij Onegin* // *Alexander Pushkin: Symposium II*. Columbus, Ohio, 1980.
- Worth 1983 — *Worth D. S.* Rhyme Enrichment in *Evgenij Onegin* // *Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan M. Meijer*. Amsterdam, 1983.

Список трудов М. И. Шапира о Пушкине*

1990

1. Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Акад. наук СССР. Отд-ние лит. и яз. Комис. по истории филол. наук; Отв. ред. акад. Г. В. Степанов, д-р филол. наук В. П. Нерознак; Сост. д-р филол. наук Т. Г. Винокур и М. И. Шапир; Вступ. ст. и коммент. М. И. Шапира. М.: Наука, 1990. С. 255—448 (по ук.).
Комментарии к статьям Г. О. Винокура «Вольные ямбы Пушкина» (с. 289—296), «Слово и стих в „Евгении Онегине“» (с. 341—348) и др.

1993

2. Из истории русского «балладного стиха»: *Пером владеет как елдой* // Russian Linguistics. 1993. Vol. 17, № 1. P. 57—84.
См. также №№ [3], [9].

1996

3. Из истории «пародического балладного стиха». 1. *Пером владеет как елдой* // Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература / Сост. Н. Богомолов. М.: Ладомир, 1996. С. 232—266.
Исправленный и дополненный вариант статьи [2]. См. также № [9].
Рец.: Ранчин А. М. // Новое лит. обозрение. 1998. № 29. С. 377.

1997

- *4. Пушкин и Овидий: дополнение к комментарию: («Евгений Онегин», 7, ЛП, 1—2) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1997. Т. 56, № 3. С. 37—39.

* Астериском в списке помечены статьи, вошедшие в настоящее издание.

1999

5. Пушкин и Овидий: новые материалы: (Из комментариев к «Евгению Онегину») // А. С. Пушкин и мировая культура: Междунар. науч. конф.: Материалы / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филол. фак. М., 1999. С. 49—51.
6. «...Хоть поздно, а вступленье есть»: («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1999. Т. 58, № 3. С. 31—35.
См. также № [11].
7. К текстологии «Евгения Онегина»: (орфография, поэтика и семантика) // Вопр. языкознания. 1999. № 5. С. 101—112.
См. также № [10].
8. Вступленье // Онегинская энциклопедия / Под общей ред. Н. И. Михайловой. М.: Рус. путь, 1999. Т. I: А — К. С. 216—219.

2000

9. К семантике «пародического балладного стиха»: («Тень Баркова» в контексте полемики о старом и новом слоге) // *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков*. М.: Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1. С. 192—223. (*Philologica russica et speculativa*; Т. I).
Исправленный и дополненный вариант статей [2], [3].
- *10. О текстологии «Евгения Онегина»: (орфография, поэтика и семантика) // Там же. С. 224—240.
Исправленный и дополненный вариант статьи [7].
- *11. «...Хоть поздно, а вступленье есть»: («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска) // Там же. С. 241—251.
Исправленный и дополненный вариант статьи [6].
Рец. на кн. «*Universum versus*»: *Зарецкий А.* // Новая русская книга. 2000. № 6 (7). С. 47—50;
Невзглядова Е. Стих и смысл // Новое лит. обозрение. 2001. № 47. С. 380—390; *Тарлинская М.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2001. Т. 60, № 3. С. 63—66.
- *12. Пушкин и Овидий: (н)овые (м)атериалы: (Из комментариев к «Евгению Онегину») // *Elementa*. 2000. Vol. 4, № 4. P. 341—349.

2001

13. Сон Татьяны: ритм — синтаксис — смысл: (попутные соображения) // *Philologica*. 1999/2000. М., 2001. Т. 6, № 14/16. С. 351—360.
14. *Tatiana's Dream: Rhythm — Syntax — Meaning: (Complementary Considerations)* / Transl. by J. Andrew with I. Pil'ščíkov // *Ibid.* P. 361—362.
Резюме статьи [13].
- *15. Об орфографическом режиме в академических изданиях Пушкина // Московский пушкинист: Ежегодный сб. / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горь-

- кого. Пушкин. комис.; Сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М.: Наследие, 2001. [Вып.] IX. С. 45—58.
16. Пушкин и русские «заветные» сказки: (о фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне») // Пушкинская конференция в Стенфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина, Л. С. Флейшмана. М.: ОГИ, 2001. С. 200—207. (Материалы и исслед. по истории рус. культуры; Вып. 7).
См. также № [22].
- *17. Как звали няню Татьяны Лариной? (Из комментариев к «Евгению Онегину») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2001. Т. 60, № 6. С. 62—63.

2002

18. Сост.: Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Рос. акад. наук. Philologica: Журнал по рус. и теор. филол.; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки слав. культуры, 2002. 497 с. (Philologica russica et speculativa; Т. II).
Рец.: *Немзер А.* // Время новостей. 2002. 15 февр., № 28; *Новикова Л.* // Коммерсантъ. 2002. 27 нояб., № 215. С. 22; *Ларионова Е.* // Новая русская книга. 2002. № 2 (13). С. 51—54; *Рак В.* // Там же. С. 55—56; *Ивинский Д. П.* «Новая текстологическая программа» и «Тень Баркова» // Новое лит. обозрение. 2003. № 60. С. 357—361; *Kosák M.* Pozoruhodný ruský ediční projekt // Česká literatura. 2003. Roč. 51, č. 2. S. 222—225; *Шруба М.* // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2003. Т. 62, № 3. С. 62—64.
19. От составителей // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы. М.: Языки слав. культуры, 2002. С. 7—17. Без подписи.
См. № [18].
20. Предварительные замечания [к ч. I] // Там же. С. 21—24. Без подписи.
21. Пушкин А. С. Тень Баркова: Баллада / Вступ. заметка, реконструкция текста и примеч. И. А. Пильщикова и М. И. Шапира // Там же. С. 25—119.
22. Цявловский М. А. Комментарии [к балладе А. С. Пушкина «Тень Баркова»] / Реконструкция текста и примеч. И. А. Пильщикова и М. И. Шапира // Там же. С. 164—348.
23. Указатель слов и значений, не представленных в «Словаре языка Пушкина» // Там же. С. 349—352. — Совместно с И. А. Пильщиковым.
- *24. Пушкин и русские «заветные» сказки: О фольклорных истоках фабулы «Домика в Коломне» // Там же. С. 480—489.
Исправленный и дополненный вариант статьи [16].
25. Какого «Онегина» мы читаем? // Новый мир. 2002. № 6. С. 147—165.
См. также № [27].
26. Пушкин и Баратынский: (Поэтические контексты «Медного Всадника») // К 200-летию Боратынского: Сб. материалов междунар. науч. конф., состоявшейся 21—23 февраля 2000 г. (Москва — Мураново) / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Редкол.: С. Г. Бочаров, С. А. Долгополова и др.; Ред. И. А. Пильщиков. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 92—97.

- *27. «Евгений Онегин»: проблема аутентичного текста // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2002. Т. 61, № 3. С. 3—17.
Расширенный вариант статьи [25].
- *28. Нечто о «механизме российских стихов», или Почему Онегин не мог отличить ямб от хорей // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2002. Т. 61, № 5. С. 41—42.

2003

- *29. Отповедь на заданную тему: (К спорам по поводу текстологии «Евгения Онегина») // Новый мир. 2003. № 4. С. 144—156.
30. «Когда партнеры ваши — шулера»: («Тень Баркова» и ее академические рецензенты») // Критическая масса. 2003. № 1(2). С. 139—144. — Совместно с И. А. Пильщиковым.
- *31. Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // Вопр. языкознания. 2003. № 3. С. 31—78.

2004

32. Овидий // Онегинская энциклопедия / Под общей ред. Н. И. Михайловой. — М.: Рус. путь, 2004. Т. II: Л — Я; А — Z. С. 203—208.
- *33. Октава // Там же. С. 218—220.
- *34. Рифма // Там же. С. 418—424.
- *35. Стих // Там же. С. 533—536.
- *36. Строфа // Там же. С. 551—555.
37. Филиппевна // Там же. С. 633—634.
38. Ямб и хорей // Там же. С. 767—769.

2005

39. Ред.: *Пеньковский А. Б.* Загадки пушкинского текста и словаря: Опыт филологической герменевтики / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Под ред. И. А. Пильщикова и М. И. Шапира. М.: Языки слав. культур, 2005. 315 с. (*Philologica russica et speculativa*; Т. IV).
Рец.: *Добродомов И. Г.* // Рус. яз. в шк. 2006. № 5. С. 93—95; *Живов В. М.* // Рус. яз. в науч. освещении. 2006. № 1 (11). С. 296—297. Подпись: *В. Ж.*
40. Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2005. Т. 64, № 3. С. 41—52. — Совместно с И. А. Пильщиковым.
См. также № [41].
- *41. Текстология vs аксиология: Еще раз об авторстве баллады Пушкина «Тень Баркова» // Антропология культуры / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Гл. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Новое изд-во, 2005. Вып. 3:

К 75-летию Вяч. Вс. Иванова. С. 219—248. — Совместно с И. А. Пильщиковым. Расширенный вариант статьи [40].

2006

42. Первые опыты русской комической октавы: (Пушкин и М. П. Загорский) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2006. Т. 65, № 3. С. 47—53.
- *43. О неровности равного: Послание Пушкина «Калмычке» на фоне макроэволюции русского поэтического языка // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова / Рос. акад. наук. Науч. совет «История мировой культуры»; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т мировой культуры; Отв. ред. акад. В. Н. Топоров; Сост. Д. В. Вальков, Т. В. Цивьян. М.: Наука, 2006. С. 403—417.
См. также № [50].
- *44. Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина: (Набросок концепции) // Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова / Рос. гос. гуманитар. ун-т. Ин-т высш. гуманитар. исслед.; Редкол.: Х. Баран, Вяч. Вс. Иванов, С. Ю. Неклюдов и др. М.: РГГУ, 2006. С. 510—546. — Совместно с И. А. Пильщиковым.
- *45. Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров) // *Philologica*. 2003/2005. М., 2006. Т. 8, № 19/20. С. 91—168.
46. *Semantic Leitmotifs of the Mock-Heroic Ottava Rima* (Byron — Puškin — Timur Kibirov) // *Ibid.* P. 169—174.
Резюме статьи [45].
- *47. Стихотворец и публика в пушкинском отрывке «Не смотря на великие преимущества...»: (Дополнения к комментарию) // Там же. С. 209—214. — Совместно с И. А. Пильщиковым.
48. *The Poet and the Readership in Puškin's Fragment «Despite the great advantages...» (Addenda to the Commentary) / [Transl. by J. Peschio] // Ibid.* P. 215—216. — With I. A. Pil'ščikov.
Резюме статьи [47].

2007

49. Об одной орфографической ошибке Пушкина: (текстология — этимология — поэтика) // *Художественный текст как динамическая система: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева. 19—22 мая 2005 г.* / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: Упр. технол.; Азбуковник, 2007. С. 509—512. — Совместно с И. А. Пильщиковым.
50. О неровности равного: Послание Пушкина «Калмычке» на фоне макроэволюции русского поэтического языка // *Логический анализ языка: Языковые механизмы комизма* / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания; Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2007. С. 103—111.
Сокращенный вариант статьи [43].

Summary

This volume gathers the most important articles Maksim Il'ich Shapir (1962—2006) wrote on Pushkin. The articles fall into four basic thematic and methodological categories: Shapir's work on Pushkin's prosody and poetic syntax (Section I, "Verse"), focused poetic-hermeneutic and comparativistic explorations (Section II, "Poetics and Hermeneutics"), more broad-ranging works on the evolution of styles in Russian poetry which emphasize the important role of the burlesque in the national poetic tradition (Section III, "Historical Stylistics"), and, finally, his articles devoted to the textology of Pushkin (Section IV, "Textology").

I. Verse.

In the article "Three Reforms of Russian Poetic Syntax (Lomonosov — Pushkin — Joseph Brodsky)," Shapir traces the history of the classical stanzaic-syntactic period from its inception to its demise. He distills from the evolutionary process of Russian poetic language three basic types of the organization of poetic speech. Each type is defined by the interrelationship between verse segmentation and syntactic segmentation. This interrelationship can be described quantitatively as a measure of the relative strength of inter- and intralinear syntactic links. The three types of organization Shapir describes are the "syntactic type" (Lomonosov's odes), the "antisyntactic" type (Pushkin in *The Bronze Horseman* and, to a certain degree, in *Eugene Onegin*), and the "parasyntactic" type (most pronounced in the poetry of Brodsky). In the syntactic type, the borders between syntactic units coincide with the borders between verse lines (Lomonosov). In the antisyntactic type, we find a demonstrative disassociation of prosodic segmentation from syntactic segmentation. In this type, syntactic units are of roughly the same length as verse lines, but syntactic borders often fall inside verse lines (Pushkin). In the parasyntactic type, syntactic and line segmentation are autonomous and unrelated to one another. As a result, syntax becomes the primary rhythmic factor (Brodsky). With some qualifications and taking into account the stylistic connotations, these three systems can be interpreted as "Classical," "Romantic," and "Modernist." This same process, viewed from the perspective of the evolution of poetic syntax, appears to be representative of the progressive liberation of poetic syntax from different types of verse rhythm and, to the extent this is possible, from the pressures of stanzaic form and meter.

The note "A Few Words About the 'Mechanism of Russian Verse;' or Why Onegin Could not Tell an Iamb from a Trochee" provides a historical and theoretical commentary on Pushkin's description of Eugene Onegin's attitude to versification (I, VII: 3–4). Shapir

analyzes Pushkin-era poetics' ideas about Russian disyllabic meters and the difficulties which theoreticians encountered in attempting to formally distinguish the iamb from the trochee.

Shapir's entries for the *Onegin Encyclopaedia* treat prosodic, metric, stanzaic and rhythmic aspects of Pushkin's "novel in verse." In the article "Verse" Shapir carries out an analysis of the rhythm of *Eugene Onegin* and, among other things, shows how Pushkin's text realizes semantic potentialities which are rooted in the correspondence or non-correspondence of linguistic segmentation (e. g. clause length) to prosodic segmentation (e. g. line length). In the article "Stanza" he provides a typological, genetic, and teleological analysis of the structure of the *Onegin* stanza. In the article "*Ottava Rima*" he examines Pushkin's ideas about the generic and stylistic connotations of this stanzaic form and analyzes the literary theme of "Italian octaves" in *Eugene Onegin*. In the article "Rhyme" he performs a highly detailed analysis of the typology of rhymes in *Eugene Onegin* (in terms of their exactness, resonance, lexical and grammatical diversity, etc.) and their function in the text of the novel.

II. Poetics and Hermeneutics.

Two articles entitled "Pushkin and Ovid" (and subtitled "Addenda to the Commentary" and "New Materials") enrich and supplement the existing commentaries on *Eugene Onegin*. Numerous quotations from and allusions to Ovid (more than twenty in all) make the theme of the Roman poet and exile one of the leitmotifs which lie at the heart of the compositional structure of Pushkin's novel. These articles were the first to treat most these references.

In "What was the Name of Tatiana Larina's Nanny?" Shapir takes up the textological and poetical question of how this charactonym should appear in academic editions of *Eugene Onegin*. In successive versions of the novel's text, Pushkin changes the nanny's name: from Fadeevna (manuscript versions of Chapter Three), to Filip'evna (the first edition of Chapter Three, and the 1833 edition of the novel), and finally to Filat'evna (the 1837 edition). Shapir demonstrates that the changes Pushkin made trend toward a progressively more rural name (the first patronymic derives from a canonical name, the second — from the folk form of a canonical name, and the third — from the folk form of a non-canonical name). Nonetheless, in all scholarly editions of *Eugene Onegin* the nanny's name is given, in violation of the author's final decision, as "Filip'evna."

The article "Pushkin and Russian 'Forbidden' Tales: On the Folklore Origins of the Plot of *The Little House in Kolomna*" reveals Pushkin's primary source of the fabula of this narrative poem — the obscene folk tale "Batrak-Marfutka." V. I. Dahl later recorded this folk tale and submitted it to A. N. Afanasiev for publication, but it was first published only in 1997. In terms of the combination of motifs, which is quite rare (a man cross-dressed as a woman gets hired by a household in order to seduce a girl), *The Little House* is closest to "Batrak-Marfutka." Furthermore, several of the key motifs in both the poem and the folk tale not only appear in the same order, but even share the same language. It is thus no surprise that *The Little House in Kolomna* was written in 1830 at Boldino, which is where all Pushkin's folk tales (except the early *Tsar Nikita and His Forty Daughters*) were composed.

In his article “Semantic Leitmotifs of the Mock-Heroic *Ottava Rima* (Byron — Pushkin — Timur Kibirov),” Shapir uncovers the numerous currents (prosodic, lexical and phraseological, thematic, intonational, etc.) which run through many comic long poems written in octaves (he focuses in particular on Byron’s *Beppo* and *Don Juan*, Pushkin’s *The Little House in Kolomna* and Timur Kibirov’s *Crappers*). He traces in detail the formation of the semantic structure of *The Little House in Kolomna* and the role of this poem in the evolution of Russian poetic style.

Conventional scholarly wisdom has it that “the influence of Byron on *The Little House in Kolomna*” bore “a more superficial character” than that of Barry Cornwall (V. M. Zhirmunskii). Detailed comparative analysis of *Little House*, *Beppo* and *Don Juan*, however, makes clear that this is not exactly true. In addition to a few dozen highly convincing correspondences on the lexical and phraseological levels, these burlesques have many commonalities on other textual levels as well. *Beppo* and *Don Juan* differ from pre-Byronic mock-heroic poems in several respects: the organization of plot and composition, narrative tone and devices, themes and style. The rehashing of high models and self-parody plays an important role in both poems. But Byron’s most significant departure from previous mock-epics is the unusual combination of all these features, and this combination is also evident in *The Little House*. The most important feature Pushkin appropriated from Byron here is the pointed devaluation of the fabula, which is underscored in all three poems by ellipses and digressions. Yet another defining characteristic which *The Little House* shares with Byronic travesty is that it is metaliterary: it is, in many respects, poetry about poetry.

The powerful impulse Pushkin got from Byron is not expressed in the prosodic and stanzaic structure of *The Little House in Kolomna*: the origins of the poem’s stanzaic form can be traced back to the influence Pushkin’s Russian predecessors in the *ottave rime*: Vasili Zhukovskii, Anton Delvig, and Mikhail Zagorskii. Though *The Little House in Kolomna* was a critical and commercial failure, it soon began to inspire imitations and brought about a whole “family” of narrative poems written in octaves: from Lermontov’s *The Aul of Bastundzhi* (1834) to Timur Kibirov’s *Crappers* (1991). Kibirov’s poem is discussed in detail in the last section of this article.

Shapir’s note on “The Poet and the Readership in Pushkin’s Fragment ‘Despite the great advantages...’” (co-authored with Igor Pilshchikov) takes up Pushkin’s works of October 1830, a period of crisis in the poet’s relationship with his readership. To the critics who condemned the seventh chapter of *Eugene Onegin* as lacking in substance, Pushkin replied with his *The Little House in Kolomna*. Its overblown introduction and the inane triviality of its fabula were meant to shock. But the way Pushkin first envisioned *Little House* was even more radical: the text was to consist solely of the introduction, which was to be followed by an afterword which read, “These octaves are the introduction to a comic poem which has already been destroyed.” This original outline is structurally identical to *A Fragment*, in which the foreword is immediately followed by a very similar afterword: “This fragment was most likely the foreword to a short story which was either never written or has been lost.” It comes as no surprise, then, that both the afterword to *The Little House* and the afterword to *A Fragment* were composed during the same month of October 1830: this structural conceit was part of Pushkin’s response to an unappreciative readership. The origins of one of the key themes of *A Fragment* is also discussed here (Voltaire’s *Dictionnaire philosophique*).

III. Historical Stylistics.

In the paper "...The foreword's here, if overdue' (*Eugene Onegin* and the Poetics of the Burlesque)," the parodic "foreword" to *Eugene Onegin* (placed at the very end of the seventh chapter) is treated as a stylistic key to the novel, the poetics of which are an outgrowth of the novel's connection to the mock epic and the burlesque of the seventeenth and eighteenth centuries. This connection, which is hardly perceptible today, was keenly experienced by the first readers of Pushkin's novel.

"Inequality of the Equal: Pushkin's Epistle 'To The Kalmuck Girl' in the Context of the Macroevolution of Russian Poetic Language" traces the influence of the burlesque on the minor genres of Pushkin's lyric poetry. In the epistle/madrigal "To the Kalmuck Girl," the prose of everyday life runs up against ambivalent Romantic phraseology; the "primitive" East cohabits with the civilized West; and reflexes of Pushkin's own elegy "To the Sea" walk arm in arm with reflexes of Derzhavin's "Ode... to Felitsa," which draws the conventional image of an Eastern empress by condemning the Western vices to which she is not susceptible. In "To the Kalmuck Girl," where the Classicist ode is parodied along with the Romantic elegy, Pushkin gives stylistic expression to the idea of the "equality of essence:" heterogeneous forms lose their objectively "high" or objectively "low" connotations.

In the article "Evolution of Styles in Russian Poetry from Lomonosov to Pushkin," Maksim Shapir and Igor Pilshchikov offer a new global model of the evolution of Russian poetic styles which emphasizes the special role played by the burlesque and the mock-epic in the Russian poetic tradition. They trace throughout the history of Russian poetic styles an evolutionary "rhythm" of swinging back and forth between two types of stylistic organization, the homogeneous and the heterogeneous. Styles of the homogeneous type are based on the combination of elements of the same stylistic register, while heterogeneous styles emerge from stylistic contrasts effected through the combination of elements from disparate registers. The first homogeneous style, the sublime style, was formalized in Lomonosov's odes; an alternative to sublime style, the so-called "middle style" was being developed at the same time by Sumarokov in his lyric poetry. The first heterogeneous style was realized in Ivan Barkov's obscene burlesque, which was followed by the "official" burlesque of Derzhavin, who managed to combine the heterogeneous Barkovian style with the homogeneous Lomonosovian style. Karamzin and his followers sought to bring Sumarokov's stylistic program to its logical conclusion (a new homogeneity). Yet, it was two of his adepts, Pushkin and Batiushkov, who brought about the next turn in the literary reception of Barkov (a new heterogeneity) in their burlesque attacks on the literary society The Colloquium of Amateurs of the Russian Word ("*Beseda liubiteli russkogo slova*"). Pushkin developed a number of minor genres in the framework of the homogeneous Karamzinian stylistic tradition, but in the grand genres he did quite the opposite, and a heterogeneous burlesque vein runs throughout: from mock-heroic *The Monk* and the pornographic burlesque *The Shade of Barkov* to the romantic narrative poem (*romanzo*) *Ruslan and Liudmila* and further — to *Eugene Onegin*, with its parody of the Classicist epic, and the self-parodic *Little House in Kolomna*. In *The Little House* the elements of style have no autonomous semantics. In the system constructed by Pushkin in the late 1820s and early 1830s, an arbitrarily-selected, stylistically-salient feature can take on any connotation: one and the same word, one and the same expression, one and the same theme can be offered up

as both high and low, serious and comic, elegiac and burlesque. The objective stylistic unity of Lomonosov and Sumarokov, on the one hand, and the objective stylistic dissonances of Barkov and Derzhavin, on the other hand, are supplanted by Pushkin's *subjective* unity of style, which depends primarily on intonation and context. This style emphasizes the subject of speech over the object of speech.

IV. Textology.

The first of Shapir's articles on the textology of Pushkin's works, "Concerning the Textology of *Eugene Onegin*: Orthography, Poetics and Semantics" sets forth the thesis that it is fundamentally impossible to disambiguate homonyms in texts published using the modernized version of Pushkin's orthography which all contemporary academic editions adopt (taking into account that, in some cases, it is possible to disambiguate with a high degree of certainty, though without absolute certainty). Shapir supports this thesis by analyzing the alternation between the adjectival endings *-ой/-ый* (masc. Nom. [= inanim. Acc.] Sing. ~ fem. Gen. Sing.) in Pushkin's corpus. He also shows how similar problems arise in disambiguating the endings *-ья/-я* (fem./neut. Nom. [= inanim. Acc.] Pl. ~ fem. Gen. Sing.). But the fundamental issue for him is not whether one interpretation of such an ambiguity is more probable than another, but that in such contexts ambiguity is empirically observable and should therefore be preserved as a textual feature which bears meaning.

"Concerning the Orthographic Regime in Academic Editions of Pushkin's Works" addresses one of Shapir's most central ideas: that form can carry meaning at all levels and in all aspects of poetic language, including orthography and punctuation. Shapir's approach to textological issues is rooted in the notion that the classical text should not be subjected to linguistic modernization: the real objective of scholarly editions should be to bring the reader closer to the text, and not to bring the text closer to the reader. Academic editions of canonical texts should be concerned not with contemporary editorial "rules," but with the aggregate of orthographic, prosodic and poetological norms which were in force during the historical period from which the text emerged, and which are reflected in the form and content of the text itself. From this notion it follows that modernization and arbitrary regularization of orthography and punctuation are impermissible because they inevitably distort the meaning of the work and its linguistic and prosodic form. It also follows that editors must not contaminate texts by bringing in more than one text source (unless otherwise impossible). Any scholarly edition of a canonical work should provide an accurate representation of an actual juncture in the history of its text, not combine several stages in the development of the work, each of which reflects a different chronological and stylistic phase in the author's process.

The article "*Eugene Onegin*: The Problem of the Authentic Text" analyzes the entire posthumous history of the "Onegin" text. This is, to a large extent, the history of its distortion: Pushkin's text was "corrected" by his earliest editors more than one and a half centuries ago, and later editors followed suit. No less intrusive are the editors of the Academy's critical editions of *Eugene Onegin*: they canonize variants rejected by Pushkin and perpetuate the errors and misprints of the editors that came before. In this article, Shapir analyzes the consequences of the anachronistic combination of redactions. He also describes instances in which editorial decisions have distorted original texts in such a way as to render

certain lines stylistically cacophonous, as well as instances in which the nihilistic attitude of editors toward the orthography and punctuation of the original text results in the distortion of Pushkin's poetics and semantics.

"Rejoinder on an Assigned Topic" is Shapir's contribution to the debate on the textology of *Eugene Onegin*. It is concerned primarily with the question of whether the last edition of *Onegin* published during Pushkin's lifetime (in 1837) can be used as the source for a definitive critical text. Shapir analyzes several important textual disparities among all the lifetime editions. On the strength of this analysis, he disproves his opponents' claim that Pushkin was not involved in preparing the 1837 edition, and proves that it reflects the author's will better than any other text. It follows that the text of *Onegin* B. V. Tomashevsky constructed and published in the 1937 "big Academic" edition — "the text of the 1833 edition, but laid out like the 1837 edition" — is fundamentally flawed.

Shapir and Pilshchikov's "Textology vs Axiology (Once More about Pushkin's Ballad *The Shade of Barkov*)" provides a detailed analysis of all the arguments for and against attributing the obscene ballad *The Shade of Barkov* to Pushkin. After clarifying and analyzing all the provenance, biographical, linguistic, poetological, literary-historical and socio-psychological issues involved, Shapir and Pilshchikov conclude that it was without any doubt Pushkin who wrote the ballad. The strongest evidence for Pushkin's authorship includes the many points of contact between the poetics and ideology of *The Shade of Barkov* and those of Pushkin's known texts from the Lyceum period. Shapir and Pilshchikov present dozens of striking phraseological and rhythmic parallels. Further, they identify the two poems with which *The Shade of Barkov* has the most in common in terms of poetic phraseology: the mock epic *The Monk* and the romantic narrative poem *Ruslan and Liudmila*, the two works to which it is closest in genre. Finally, they show that the rhythm and rhyme of *The Shade of Barkov* is considerably closer to Pushkin's prosody than the prosody of Zhukovskii and Batiushkov, who provided the metric pattern for the ballad.

Compiled by Igor Pilshchikov

Translated by Joseph Peschio

Contents

Foreword (<i>T. M. Levina</i>)	7
--	---

I. Verse

Three Reforms of Russian Poetic Syntax (Lomonosov — Pushkin — Joseph Brodsky).....	11
A Few Words About the “Mechanism of Russian Verse;” or Why <i>Onegin</i> Could not Tell an Iamb from a Trochee	71
Entries for the <i>Onegin Encyclopaedia</i>	75
Verse	75
Stanza	80
<i>Ottava Rima</i>	86
Rhyme	91

II. Poetics and Hermeneutics

Pushkin and Ovid: Addenda to the Commentary (<i>Eugene Onegin</i> 7, LII: 1–2).....	105
Pushkin and Ovid: New Materials (Some Comments on <i>Eugene Onegin</i>).....	109
What was the Name of Tatiana Larina’s Nanny? (Some Comments on <i>Eugene Onegin</i>)	116
Pushkin and Russian “Forbidden” Tales: On the Folklore Origins of the Plot of <i>The Little House in Kolomna</i>	119
Semantic Leitmotifs of the Mock-Heroic <i>Ottava Rima</i> (Byron — Pushkin — Timur Kibirov).....	124
The Poet and the Readership in Pushkin’s Fragment “Despite the great advantages...” (Addenda to the Commentary) (with <i>I. A. Pilshchikov</i>).....	191

III. Historical Stylistics

“...The foreword’s here, if overdue” (<i>Eugene Onegin</i> and the Poetics of the Burlesque).....	199
Inequality of the Equal: Pushkin’s Epistle “To The Kalmuck Girl” in the Context of the Macroevolution of Russian Poetic Language.....	209
Evolution of Styles in Russian Poetry from Lomonosov to Pushkin (Conceptual Outline) (<i>with I. A. Pilshchikov</i>).....	218

IV. Textology

Concerning the Textology of <i>Eugene Onegin</i> : Orthography, Poetics and Semantics.....	249
Concerning the Orthographic Regime in Academic Editions of Pushkin’s Works.....	265
<i>Eugene Onegin</i> : The Problem of the Authentic Text.....	275
Rejoinder on an Assigned Topic. A Remark in the Debate on the Textology of <i>Eugene Onegin</i>	303
Textology vs Axiology (Once More about Pushkin’s Ballad <i>The Shade of Barkov</i>) (<i>with I. A. Pilshchikov</i>).....	320
Works cited.....	346
A Bibliography of M. I. Shapir’s Published Works on Pushkin.....	387
Summary (<i>in English</i>).....	392
Contents (<i>in English</i>).....	398

Научное издание

Максим Ильич Шапир

СТАТЬИ О ПУШКИНЕ

Составитель Т. М. Левина

Издание подготовили
К. А. Головастиков, Т. М. Левина, И. А. Пильщиков

Под общей редакцией И. А. Пильщикова

Издатель А. Кошелев

Оригинал-макет подготовлен в редакции журнала «Philologica»
Корректор В. С. Белоусова

Подписано в печать 11.03.2009. Формат 70 × 100^{1/16}
Печать офсетная. Усл. печ. л. 25,0. Тираж 400 экз. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры»
Тел.: (495) 95-171-95. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Каталог в Интернете: <http://www.lrc-press.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО Ордена «Знак почета»
«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова»
214000, г. Смоленск, пр-т им. Ю. Гагарина, 2.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис»
Тел.: (499) 255-77-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.)
Зубовский пр., 2, стр. 1 (метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication
by e-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru