

Итак, копия, опубликованная Бартеневым в 1867 году, остается для нас своего рода загадкой: мы не знаем ни того, кто ее сделал, ни как она выглядела («ветхий клочок» — этого мало для атрибуции). Текст этой копии кн. П. П. Вяземский, по-видимому, не признавал как правильный до конца своей жизни. И тем не менее мы не спешим с предложением изменить в современных собраниях пушкинских сочинений текст «Душа моя Павел» (Б) на «Здравствуй, друг мой Павел» (В). В пользу текста Б нет ни одного аргумента, за исключением бывлой принадлежности этой копии хорошему московскому знакомцу Пушкина В. П. Зубкову. Лишь соображения стиховедческого характера и, так сказать, эстетические заставляют настойчиво выдвигать на передний план именно текст Б как наиболее исправный (об этом мы говорили выше). Добавим к сказанному, что словечко «кажись», замененное у Вяземского на более литературное «кажется» (в ст. 5), вполне пушкинское.¹⁶ В конце концов, кн. Вяземский мог все это и подзабыть, поскольку утратил принадлежавший ему пушкинский автограф в возрасте 11 лет, воспоминания же свои он писал шестидесятилетним. Вся эта история являет собой редкий пример, когда формально наиболее авторитетный источник (текст, исходящий от адресата стихотворения) должен быть отодвинут на второе место в силу своей явной для глаза и уха стиховой неисправности, и это — по сравнению с другим, формально менее авторитетным источником.

¹⁶ См.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1957. Т. 2. С. 270—271.

В. Е. Ветловская

«ЧИСТАЯ АНГЛИЙСКАЯ, ШЕКСПИРОВСКАЯ МАНЕРА!»

В заключительной части второй сцены «Скупого рыцаря», в монологе барона, речь идет о муках совести, которые усиливаются по мере роста богатств, добываемых грехом и преступлением:

...Иль скажет сын,
 Что сердце у меня обросло мохом,
 Что я не знал желаний, что меня
 И совесть никогда не грызла, совесть,
 Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
 Незванный гость, докучный собеседник,
 Займодавец грубый, эта ведьма,
 От коей меркнет месяц и могилы
 Смуцаются и мертвых высылают?...

В метафорах, изображающих страдания скупца, уже И. С. Тургенев увидел «английскую, шекспировскую манеру». Он писал об этом П. В. Анненкову (готовившему к изданию собрание сочинений Пушкина) в связи с ответом на запрос о «Ченстоне»: «Прежде всего, сообщу Вам отрывок из письма Ф. Чорлея, одного из редакторов „Атенеума“, о Шенстоне (Ченстона он не знает вовсе).

„Я могу сказать Вам с уверенностью, что в этом случае Ваш великий писатель (Пушкин) позабавился над Вашей публикой (назвав свою драму «Скупой рыцарь» переводом из Ченстона. — В. В.). Ни такой драмы, ни даже отрывка такой драмы не существует у Шенстона (...)”.

Вопрос о Шенстоне кончен, но Ченстон меня мучит. Я опять напишу Чорлею, чтобы он опять порылся, не было ли какого Ченстона между драматическими

английскими писателями? Несколько стихов в монологе Скупца носят слишком резкий отпечаток не русского происхождения — от них веет переводом: а именно:

„совесть,
Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть”
и т. д.

до:

„Смущаются и мертвых высылают”.

Чистая английская, шекспировская манера!

Я написал Чорлею, чтобы он спросил об этом у Пэна Коллиера, первого знатока этого дела в Англии...¹

Мнение И. С. Тургенева напомнил Н. О. Лернер, приводя конкретные примеры из произведений Шекспира (в собственном, не очень верном переводе): «Мрачная картина могил, высылающих мертвых, взята Пушкиным у Шекспира (...) В „Макбете”, этой трагедии совести, когда является Макбету на пиру дух убитого Банко, объятый ужасом король говорит жене (д. III, сц. IV):

If charnel-houses and graves must send
Those that we bury back, our monuments
Shall be the maws of kites.

„Если склепы и наши могилы высылают назад тех, кого мы похоронили, то наши памятники должны быть утробами коршунов” (точнее: «Если склепы и могилы должны посылать назад тех, кого мы похоронили, наши гробницы должны быть утробами коршунов». — В. В.).

Эту же картину выхода мертвых из могил находим в „Буре”, в обращении благодетельного волшебника Просперо к эльфам (д. V, сц. I):

...graves at my command,
Have waked their sleepers, oped and let them forth.

„Могилы по моему велению будили своих спящих, раскрывались и выпускали их наружу”.

Гамлет спрашивает тень своего отца (д. I, сц. IV):

Why the sepulchre,
Wherein we saw thee quietly inurn'd
Hath oped his ponderous and marble jaws
To cast thee up again?

„Зачем гробница, в которую мы тебя с миром опустили, разверзла свой тяжелый и мраморный зев и извергла тебя обратно?” (точнее: «Почему гробница, в которой мы видели тебя мирно погребенным, разжала свои тяжелые и мраморные челюсти, чтобы извергнуть тебя обратно?» — В. В.).

В одном из монологов Гамлета (д. III, сц. II) „кладбища разверзаются” («churchyards yawn») (буквально: «кладбища зевают». — В. В.).

Еще одно подобное место — в „Короле Генрихе VI” (ч. 2-я, д. I, сц. IV). Там описывается зловеющая ночь, когда „призраки разверзают свои могилы” («ghosts break up their graves») (буквально: «призраки разбивают свои могилы». — В. В.).

Воображение Пушкина восприняло это создание Шекспирова воображения.

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1987. Т. 2. С. 198—199 (письмо от 2 (14) февраля 1853). Цитируя Пушкина, Тургенев повторил опечатку, допущенную в «Современнике»: «скребящий» — вместо «скребущий». О мистификации Пушкина, назвавшего свою драму «Скупой рыцарь» переводом из «Ченстоновой трагикомедии», см.: Ветловская В. Е. К проблеме истолкования «Скупого рыцаря» в цикле «маленьких трагедий» // Русская литература. 1993. № 3. С. 17—29.

Наш поэт обогатил пленивший его образ одною деталью, еще живее и еще мрачнее: у него могилы „смуцаются“.²

Но Пушкин не «обогащал» шекспировский образ никакой «деталью». У Пушкина он просто другой природы. Из приведенных Н. О. Лернером цитат с текстом «Скупого рыцаря» ближайшим образом соотносятся цитаты из «Макбета» и «Гамлета».³ Отосланные назад (извергнутые обратно) покойники у Шекспира возникают на основе представления о могилах (смерти, аде) как о пасти или чреве, ненасытной утробе, заглатывающей все живое (ср.: «челюсти преисподней» — Псалом 140, ст. 7; «пасть преисподней» — Книга пророка Исаяи, гл. 5, ст. 14 и др.). Это представление, не чуждое и русским понятиям (ср., например, в нашей иконописи изображение ада в виде змеиного чрева), на английской почве выглядит, по-видимому, более привычным, стертым. Напомним английский фразеологизм «in the jaws of death» (буквально: «в челюстях (пасти) смерти»), эквивалентом которому на русском языке будет иное устойчивое словосочетание — «в лапах (когтях) смерти». Воспользовавшись привычным представлением и действуя в духе заложенных в нем возможностей, Шекспир вернул ему свежесть, обогатив этот образ новой деталью: появление призраков английский поэт толкует как изрыганье, отрыжку (пасти или чрева) смерти.

Именно этого, действительно смелого поворота смысла, извлеченного из расхожего образного представления, у Пушкина нет. Это не значит, что он не заметил мысли Шекспира, выраженной яркой метафорой, или остался к ней равнодушен.⁴

Сославшись на приведенные Н. О. Лернером примеры из Шекспира, Ю. Д. Левин пишет: «Но Лернер не обратил внимания на то, что близость к Шекспиру выражается здесь не столько в этом отдельно взятом образе (могил, отсылающих назад своих мертвецов. — В. В.), сколько в самом приеме последовательного нагнетания метафор. У Пушкина совесть уподобляется поочередно зверю, гостю, заимодавцу, ведьме. Ср. знаменитые слова Макбета:

Жизнь — ускользящая тень, фигляр,
Который час кривляется на сцене
И навсегда смолкает; это — повесть,

² Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 219—220.

³ Назвать «Макбет» «трагедией совести» можно лишь с большой натяжкой. Заметим, в частности: не совесть преступного Макбета вызывает появление на пире призрака Банко, а призрак Банко, придя на пир, пытается воззвать к совести Макбета.

⁴ Ср. слова Пушкина в материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (1827), где он, приведя примеры оригинальных метафор из Державина, Жуковского, Крылова, далее пишет: «Калдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле. Мильтон говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней. Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические» (Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 61. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы). Возможно, метафора Шекспира «churchyards yawп» («кладбища зевают») отозвалась у Пушкина, в частности, в «Сцене из Фауста» (1825):

⟨...⟩ И всяк зевает да живет —
И всех вас гроб, зевая, ждет.

И в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836):

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы (⟨...⟩)
Могилы склизкие, которы также тут
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, —
Такие смутные мне мысли всё наводит...

Рассказанная дураком, где много
И шума и страстей, но смысла нет». ⁵

Однако в «последовательном нагнетании метафор» Пушкин не идет за Шекспиром, а, скорее, уходит от него. Цепочка сменяющих друг друга образов у Пушкина соединена по принципу градации, передающей постепенное усиление страданий, причиняемых угрызениями совести. Ни в примерах Н. О. Лернера, ни в примере Ю. Д. Левина такой градации нет. И надо сказать, что для Шекспира прием, использованный Пушкиным, вообще не характерен. Нанизывание метафор, служащих художественным определением того или иного понятия, у Шекспира, как правило, строится по принципу амплификации — расширения, распространения возможных образных соответствий, с разных сторон поясняющих определяемый предмет (прием, чрезвычайно широко представленный в средневековой литературе). Это видно и в процитированном Ю. Д. Левиным отрывке: жизнь — тень... фигляр... повесть, рассказанная дураком. Метафоры, входящие в цепочку-амплификацию, могут быть переставлены без ущерба для общего смысла. В градации такая перестановка невозможна. Частое у Шекспира олицетворение отвлеченных понятий тоже обычно в литературе средневековья, его нельзя считать отличительной приметой стиля английского автора. Разве что слова «вползет» (по отношению к отвлеченному понятию) и «окровавленное злодейство» восходят к различным мотивам шекспировских драм. ⁶ Но мы склонны видеть намек на излюбленные приемы Шекспира в словах, начинающих у Пушкина ряд метафорических уподоблений: «когтистый зверь, скребущий сердце...» (вместо мыши). Этот намек, окрашенный легкой иронией, обыгрывает явную склонность Шекспира к причудливому, усложненному перифразам и преувеличению. Ср., например, стихи Шекспира, приведенные Ю. Д. Левиным в иной связи:

Сто языков у совести моей,
И каждый мне твердит по сотне сказок
И в каждой сказке извергом зовет. ⁷

Что же касается той метафоры, в которой исследователи видели прямое заимствование из Шекспира, то у Пушкина она создается на другой основе. Появление призраков Пушкин увязывает с темнотой ночи — тем временем, когда, согласно общему поверью, могилы, как бы крепки и глубоки они ни были, теряют способность удерживать своих обитателей и выпускают их наружу. Ср. «Заклинание»:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи

⁵ Левин Ю. Д. Метафоры в «Скупом рыцаре» // Русская речь. 1969. № 3. С. 18.

⁶ См. там же. С. 19.

⁷ Там же. Свое равнодушие к усложненной, прихотливой образности Шекспир простирает до того, что, не довольствуясь собственными изобретениями в этом плане, заимствует подобные тропы у других. Так, «гробницы — утробы коршунов» (см. выше слова Макбета) — слегка измененная метафора известного софиста Горгия из Леонтины (485—380 до н. э.), чей вычурный стиль уже в древности вызывал порицания и насмешки у ревнителей ясного слога. Например, в анонимном трактате «О возвышенном» (середина I века) читаем: «...смехотворны выражения Горгия из Леонтины: „Ксеркс — персов Зевс“ или же „Коршуны — гробницы живые“» (О возвышенном / Пер., статьи и примеч. Н. А. Чистяковой. М.; Л., 1966. С. 9). Автор трактата видит в таком стиле влияние трагических (или псевдодраматических) поэтов (Там же. С. 8—9). Осуждая чрезмерность в использовании сложных тропов, темноту метафорических уподоблений, запутывающих речь, Гермоген (ритор II—III веков) указывает на «пошлость и безвкусицу» софистов и приводит в пример того же Горгия: «Так, коршунов они (имеется в виду Горгий. — В. В.) называют „живыми могилами“, за что этих могил и заслуживают, и таких вычурных примеров у них бесконечное множество». И далее: «Надо заметить, что их (софистов. — В. В.) сбили с толку трагические поэты, у которых часты подобные примеры, и те поэты, что подражают трагикам, например, Пиндар» (Гермоген. Об идеях, или О видах слова // Dzetemata. Вопросы классической филологии. VIII. М., 1984. С. 110).

Скользят на камни гробовые,
 О, если правда, что тогда
 Пустеют тихие могилы, —
 Я тень зову, я жду Леилы:
 Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

и т. д.

«Заклинение» написано 17 октября 1830 года. Дошедшая до нас рукопись «Скупого рыцаря» датирована 23 октября того же года. Ясно, что лирическое стихотворение возникло в то время, когда Пушкин писал или правил заключительные стихи монолога барона, завершающие вторую сцену. Оно было чем-то вроде маргиналии, заметки на полях маленькой драмы. Тени мертвых, покидающих свои могилы и являющихся живым, занимали воображение поэта.

«Заклинение» овеяно литературными ассоциациями. Оно представляет собой вариацию на тему предсмертной исповеди Гяура, рассказывающего о ночном видении Леилы — прекрасной возлюбленной, брошенной в пучину моря и погибшей из-за своей греховной любви (поэма Байрона «Гяур», 1813).⁸ Мысль о Леиле тем более тяжела Гяуру, что смерть любимой не оставила ему ни праха, ни надгробного камня, вблизи которых могли бы несколько утихнуть его страдания. Стихотворение Пушкина не лишено и личной, биографической подоплеки. Как и стихотворение «Гречанке» (1822), «Заклинение», по-видимому, связано с кишиневской возлюбленной Пушкина Калипсо Полихрони (1804—1827), о которой ходили слухи, будто она была и возлюбленной Байрона.⁹ Поэтому трудно сказать, Байрон ли напомнил поэту о покойной возлюбленной или она — о Байроне. Не исключено (и, думается, так это и было), что мысль о них обоих пришла к поэту путями более сложных ассоциаций. Как бы то ни было, биографический момент несколько не умаляет очевидной литературности текста.

И в исповеди Гяура, и в стихотворении Пушкина речь идет не столько о загробных тенях, сколько о людях, чья любовь пережила любимых и память не в силах похоронить тех, кто для нее и после смерти остается в живых. Ср. последнюю строфу «Заклинения»:

Зову тебя не для того,
 Чтоб укорять людей, чья злоба
 Убила друга моего,
 Иль чтоб изведать тайны гроба,
 Не для того, что иногда
 Сомнением мучусь... но, тоскуя,
 Хочу сказать, что все люблю я,
 Что все я твой: сюда, сюда!

Но, разумеется, страдания все более настойчивых упреков совести стоят страданий неутраченной любви, ведь память там и тут представляет живыми тех, кого она не хочет или не может забыть (ср. французское выражение: *être enseveli dans l'oubli* — быть забытым; буквально: быть похороненным, зарытым, погребенным в забвении). Вероятно, в ходе такого рода соображений и появилось лирическое стихотворение — параллель «английским» стихам монолога барона. Однако вряд ли Байрон здесь важен был Пушкину сам по себе. Скорее всего он скользнул в

⁸ Пушкин нередко упоминает об этой поэме, в которой его привлекало «пламенное изображение страстей» (11, 64). «Гяур», как и другие поэмы Байрона, Пушкин предпочитал его драматическим сочинениям (11, 51; ср.: 13, 99). Указание на некоторые мотивы «Заклинения» и «Гяура» см.: *Ахматова А.* О Пушкине. Статьи и заметки. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 1989. С. 245—246.

⁹ Ср. перекликающиеся мотивы этих стихотворений. О Калипсо Полихрони Пушкин писал П. А. Вяземскому 5 апреля 1823 года: «Если летом ты поедешь в Одессу, не завернешь ли по дороге в Кишинев? я познакомлю тебя (...) с гречанкою, которая целовалась с Байроном» (13, 61).

сознании поэта хотя и не случайно, но по периферии — в качестве одного из представителей «британской музыки». Мотивы строфы, начинающей стихотворение, так же соотносятся с Байроном, как, например, и с Шекспиром (ср. приведенные Н. О. Лернером строки из «Бури»): в то время, когда живые, обычно бодрствующие, спят (покоятся), мертвые, обычно спящие, пробуждаются и покидают свои могилы. Но эта мысль могла бы быть высказана кем угодно.

Об источнике интересующих нас стихов монолога барона Д. П. Якубович говорит осторожно: «Н. О. Лернер привел (...) ряд схожих мест из Шекспира». И дальше: «О подобном образе Пушкин в 1830 г. мог вспомнить и читая пьесу Барри Корнуола „Людовико Сфорца“, где имеется стих:

What, can the grave give up its habitant?
(«Как, разве могилы возвращают своих обитателей?»).¹⁰

Назовем еще один известный Пушкину источник — статью Томаса Бабингтона Маколей о Мильтоне в «Эдинбургском обозрении» (1825, август).¹¹ И тема статьи, посвященной крупнейшему английскому писателю,¹² и ее автор, начавший этой работой блестящую серию критических выступлений в «Эдинбургском обозрении», безусловно заслуживали внимания. Отметим характерную деталь. Говоря о Мильтоне, Маколей в небольшом, но красноречивом пассаже коснулся творчества Байрона в связи с вопросами драматического искусства.¹³ Автор «Эдинбургского обозрения» был одним из тех английских критиков, который, противопоставляя лирический дар (способность поэтического выражения глубоких и сильных страстей) драматическому таланту, не видел в драмах Байрона никаких достоинств. С подобным мнением Пушкин мог только согласиться, ср. его слова в набросках статьи 1827 года: «Анг. (лийские) критики оспаривали у лорда Байрона драматический талант. Они кажутся правы. Байрон, столь оригинальный в Ч.(ильд) Г.(арольде), в Гяуре и в Д.(он) Ж.(уане), делается подражателем коль скоро вступает на поприще драматическое...» (11, 51; ср. 64).

Поясняя свою мысль, Маколей писал: «The business of the dramatist is to keep himself out of sight, and to let nothing appear but his characters. As soon as he attracts notice to his personal feelings, the illusion is broken (...) Hence it was, that the tragedies of Byron were his least successful performances. They resemble those

¹⁰ Якубович Д. П. Скупой рыцарь // Пушкин. Полн. собр. соч. 1835. Т. 7: Драматические произведения. С. 520. Более точный перевод английского стиха: «Как, разве может могила выдать (уступить, отказаться от) своего жильца?».

¹¹ 19 февраля 1825 года Пушкин писал П. А. Вяземскому: «Что же „Телеграф“ обетованный? (...) Прочие журналы все получаю — и более, чем когда-нибудь чувствую необходимость какой-нибудь „Edimboorg review“» (13, 144—145) — и в первой половине февраля 1826 года — П. А. Катенину: «Вместо альманаха не затеять ли нам журнала в роде „Edinburgh Review“? Голос истинной критики необходим у нас...» (13, 261). Ср. также набросок статьи 1831 года: «Некоторые из наших пис.(ателей) видят в русск.(их) журналах представителей народного просвещения, указателей общего мнения и проч. — и вследствие сего требуют для них того уважения, каким пользуются „Journal des débats“ и „Edinburgh review“» (11, 194).

¹² В 1836 году Пушкин работал над статьей о Мильтоне и «Потерянном рае» в переводе Шатобриана, — статьей, обнаруживающей основательное знакомство автора с творчеством английского писателя в оригинале (см.: 12, 137—145). О Мильтоне Пушкин всегда упоминал с почтением. Например, в черновиках статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834): «Ни один из франц.(узских) поэтов не дерзнул быть самобытным, ни один, подобно Мильтону, не отрекся от современной славы» (11, 503); в заметках 1830 года: «Мильтон говаривал: „С меня довольно и малого числа читателей, лишь бы они достойны были понимать меня“» (12, 178). В статье «О поэзии классической и романтической» (1825) Пушкин писал: «Англия противу имен Dante, Ариосто и Калдерона с гордостью выставила имена Спенсера, Мильтона и Шекспира» (11, 37). Маколей, заметим кстати, в названной нами статье, сопоставляя Данте и Мильтона, отдавал предпочтение своему соотечественнику.

¹³ Жизни и творчеству Байрона Маколей посвятил позднее отдельную статью, опубликованную в том же «Эдинбургском обозрении» (1831, июнь).

pasteboard pictures invented by the friend of children, Mr. Newbery, in which a single moveable head goes round twenty different bodies, so that the same face looks out upon us successively, from the uniform of a hussar, the furs of a judge, and rags of a beggar. In all the characters, patriots and tyrants, haters and lovers, the frown and sneer of Harold were discernible in an instant. But this species of egotism, though fatal to the drama, is the inspiration of the ode. It is the part of the lyric poet to abandon himself, without reserve, to his own emotions». ¹⁴ («Дело драматурга — держаться вне поля зрения и не позволить чему-нибудь проявиться, кроме созданных им характеров. Как только он привлекает внимание к своим личным чувствам, иллюзия нарушается (...) Вот почему из театральных представлений Байрона его трагедии были наименее успешны. Они похожи на те картонные картины, изобретенные другом детей мистером Ньюбери, в которых единственная способная двигаться голова примеривается поочередно к двадцати различным обличьям, так что одно и то же лицо последовательно смотрит на нас из форменной одежды гусара, мехов судьи и лохмотьев нищего. Во всех характерах — патриотов и тиранов, ненавистников и любовников — мгновенно узнавали нахмуренные брови и усмешку Гарольда. Но этот род эголизма, будучи фатальным для драмы, вдохновляет оду. Ведь дело лирического поэта — без остатка отдаваться собственным эмоциям»). Сходные соображения Пушкин высказывал и в «Евгении Онегине»:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом

(глава первая, LVI), —

и в набросках той статьи о драмах Байрона (1827), о которых говорилось выше: «Каин имеет одну токмо форму драмы, но его бессвяз.(ные) сцены и отвлеченные рассуждения в самом деле относятся к роду скептической поэзии Чильд-Гарольда. Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издающим под схимиею, то странствующим посреди (...) В конце (концов) он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...» (11, 51).

Позволительно предположить, что мысль о Байроне и вариация на тему исповеди Гяура возникли у Пушкина в ближайшей связи со статьей Маколея. Именно у Маколея мы находим образ могил, возвращающих своих мертвецов, в том применении, которое прямо соотносится и с лирическим «Заклинанием», и с монологом барона. Рассуждая о способности Мильтона с такой же силой творить новое, с какой и оживлять прошлое, критик пишет: «New forms of beauty start at once into existence, and all the burial-places of memory give up their dead» ¹⁵ («Новые формы красоты тотчас обретают жизнь, и все могилы (буквально: погребения) памяти отдают (уступают, возвращают) мертвых»).

¹⁴ *Macaulay Th. B. Critical and Historical Essays, contributed to The Edinburgh Review. Copyright edition: In 5 vol. Leipzig, 1850. Vol. 1. P. 13—14.*

¹⁵ *Ibid. P. 12.*

Образ, многократно встречающийся в английской литературе, был важен Пушкину по существу, и вместе с тем он отвечал задаче стилизации «Скупого рыцаря» в английской манере. Но является ли этот образ изобретением «британской музыки»? Восходит ли он к Шекспиру? Своеобразная и яркая модификация, в которой он предстает у Шекспира, чужда, как видим, не только Пушкину, но и Корнуолу, и Маколею. И никому из них в данном случае Шекспир и не был нужен. Образ могил, возвращающих мертвых, помимо традиционных народных верований, имеет традиционный общеевропейский литературный источник — стихи Нового Завета, пророчествующие о конце мира и Страшном суде. На основе этого источника и строится у Пушкина заключительное звено в цепочке метафор, соединенных энергичной градацией:

..... совесть (...)
 эта ведьма,
 От коей меркнет месяц и могилы
 Смущаются и мертвых высылают...

Ср.: «И (...) солнце померкнет, и луна не даст света своего и звезды спадут с неба, и силы небесные поколеблются...» (Евангелие от Матфея, гл. 24, ст. 29; от Марка, гл. 13, ст. 24—25). Во французском переводе: «Aussitôt (...) le soleil s'obscurcira, et la lune (луна, месяц) ne donnera sa lumière, les étoiles tomberont du ciel, et les puissances des cieux seront ébranlées». В английском: «Immediately (...) shall the sun be darkened, and the moon (луна, месяц) shall not give her light, and the stars shall fall from heaven, and the powers of the heavens shall be shaken...» Ср. Евангелие от Луки: «И будут знамения в солнце и луне и звездах, а на земле уныние народов и недоумение; и море восшумит и возмутится (...) И тогда увидят Сына Человеческого, грядущего на облаке с силою и славою великою» (гл. 21, ст. 25, 27).

Затем: «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим...» (Откровение св. Иоанна Богослова, гл. 20, ст. 13). Во французском переводе: «Et la mer rendit (вернуло, отдало) les morts qui étaient ensevelis dans ses eaux; la mort et l'enfer rendirent aussi les morts qu'ils avaient, et chacun fut jugé selon ses oeuvres».

В английском: «And the sea gave up the dead which were in it; and death and hell gave up the dead which were in them: and they were judged every man according to their works».¹⁶ Море, смерть, ад («the sea... death... hell») и означают все могилы, все погребения («all the burial-places»)¹⁷

Скрепы могил теряют силу в каждую (и лунную, и безлунную) ночь, позволяя выйти тем, кого влечет призыв живых и собственное желание (ср. «Заклинание»). Но в последний день и час, предстоящий миру, должна наступить такая полная, такая кромешная тьма, которая мрачней любой самой темной ночи. Вот почему могилы у Пушкина «смущаются» (ср.: «...на земле уныние народов и недоумение»). Накануне Страшного суда, в момент общего воскресения, могилы не просто отпускают кое-кого из мертвых, но по воле Божьей и в силу знамений обязаны

¹⁶ Приведем круг значений глагола *give up*, важный для данного контекста, — отказаться, уступить, оставить; устар.: передавать, выдавать, вручать.

¹⁷ Ср. евангельский рассказ о смерти и воскресении Христа: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого (...) И вот завеса в храме раздралась надвое, сверху до низу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли, и, вышедши из гробов по воскресении Его, вошли в святы град и явились многим» (Евангелие от Матфея, гл. 27, ст. 45, 51—53). Ср. также в английском переводе: «Now from the sixth hour there was darkness over all the land unto the ninth hour (...) And, behold, the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom; and the earth did quake, and the rocks rent; And the graves were opened; and many bodies of the saints which slept arose, And came out of the graves after his resurrection, and went into the holy city, and appeared unto many».

отдать (вернуть, извергнуть, выслать) всех, даже тех, кто предпочел бы оставаться в их тихом покое.¹⁸ Ср.: «И увидел я великий белый престол и Сидящего на нем, от лица Которого бежало небо и земля, и не нашлось им места. И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих пред Богом (...) и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими (...) И кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное» (Откровение св. Иоанна Богослова, гл. 20, ст. 11, 12, 15).

Те мертвые, которые, воскреснув, будут свидетельствовать против скупца перед престолом Бога, свидетельствуют против него уже сейчас, так как для преступной совести, хранящей память о совершенных грехах, они вообще не умирают. Страшный суд и загробное воздаяние постигают скупца уже на земле. Возникает двусмысленная ситуация: в то время как мертвые для барона — живые, он сам, еще живой, оказывается сопричтенным миру мертвых. Ср. последние стихи его монолога:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..

¹⁸ Подчеркнем, что у Пушкина могилы не «высылают» своих обитателей «назад» или «обратно» (ср. Шекспир), но просто их «высылают». В библейском источнике они «высылают» мертвых не на землю (следовательно, не назад и не обратно), но к престолу Бога, на Страшный суд. Неопределенность отсылки позволяет Пушкину использовать и тот и другой смысл.

Б. В. Мельгунов

НЕКРАСОВ — РЕДАКТОР БЕЛИНСКОГО

Накопленные к настоящему времени факты личных и творческих связей Некрасова и Белинского носят весьма односторонний характер и вполне укладываются в рамки отношений «учитель — ученик». Количество фактов такого рода едва ли не удвоилось в процессе подготовки академического Полного собрания сочинений и писем Некрасова — в комментариях к выпущенным в свет и подготовленным к печати томам этого издания. Именно поэтому, очевидно (в силу односторонности фактов творческих связей Некрасова и Белинского, активно входящих в научный оборот), до сих пор тема «Некрасов и Белинский» не удостоена солидным монографическим исследованием.

Впрочем, в последние годы наметилась тенденция к выходу за названные выше «рамки». Назову в качестве примеров книгу Н. Н. Скатова, в которой высвечиваются полемические отношения между Некрасовым и Белинским в оценке места и роли поэзии в литературе,¹ и доклад Н. Н. Мостовской «Некрасов и Белинский» на одной из Некрасовских конференций, в котором она рассматривала «Петербургские углы», некоторые фельетоны Некрасова середины 1840-х годов и работы Белинского того же времени как выступления единомышленников и сподвижников, двух лидеров формирующейся *натуральной школы*.²

Думаю, что указанная Н. Н. Мостовской идейная и текстуральная связь произведений Некрасова со «Вступлением» Белинского к первой части «Физиологии Петербурга» может быть объяснена не только духовной близостью и единомыслием

¹ Скатов Н. Н. Некрасов. Современники и продолжатели. М., 1986. С. 102.

² Русская литература. 1986. № 4. С. 236—237.