

ризованной копии — тексту, по всей видимости более раннему, но именно тому, который был вынесен Пушкиным на публику. Впервые печатая вновь обнаруженный автограф ПД 139 в издании 1903 года, Ефремов сохранил в том стихотворений текст копии Коншина,¹⁵ а автограф напечатал в составе письма Бенкендорфу в том писем, упомянув «смягчения и изменения», которым подвергся текст для посылки шефу жандармов.¹⁶ Практически все последующие издания печатали в корпусе стихотворений текст по последнему автографу, исправляя ст. 18 по копиям и автографу ПД 925.¹⁷ Однако, как кажется, на основании всего изложенного пришло время вернуться к корректному решению Ефремова, признать источником текста авторизованную копию Коншина ПД 927, а подлинный и наиболее поздний автограф оставить памятником пушкинской самообороны, — самообороны вполне успешной, поскольку никаких серьезных неприятностей за самовольное распространение столь опасного текста не последовало, а на публикацию его, надо полагать, Пушкин в любом случае не рассчитывал.

Т. А. Китанина

¹⁵ Пушкин А. С. Соч. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1903. Т. 2. С. 256—258 (пояснение выбора источника в примеч. на с. 258).

¹⁶ Там же. Т. 7. С. 447.

¹⁷ Исключение представляет издание под редакцией В. Брюсова (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. со сводом вариантов: В 3 т. и 6 ч. / Ред., вступ. ст. и коммент. В. Я. Брюсова. М., 1919. Т. 1. Ч. 1. С. 330—331*), появившееся между публикацией коншинской копии (1880 г.) и публикацией Щеголева, где было доказано, что это именно копия, а не автограф (*Щеголев П. Е. Неизданное письмо к Пушкину и неизданный автограф Пушкина // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38—39. С. 255—256*). Брюсов, публикуя коншинский текст, был уверен, что печатает стихотворение по автографу, при этом о существовании ПД 139, судя по всему, он просто не знал (этот автограф не указан в числе известных ему рукописей, приведенных в примечании на с. 331).

«ИНТЕРЕСНАЯ БЛЕДНОСТЬ»

О комментировании поэтической фразеологии

Стимулом к написанию этой заметки послужил поиск источников образа «бледного вора» в ст. 22 стихотворения Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836): «Там неукрашенным могилам есть простор; / К ним ночью темною не лезет бледный

вор...» (III, 422). Попытка прокомментировать эти строки была в свое время предпринята В. С. Непомнящим, который интерпретировал пушкинские словосочетания с эпитетом «бледный» или его производными как манифестации некой семантической константы:

Бледнеющий мятеж на палубе сидит.
(«Наполеон на Эльбе», 1815)

И в поздний час ужасный бледный *Страх*
Не хмурится угрюмо в головах.
(«Сон», 1816)

И бледной зависти предмет неколебимый
(«К Жуковскому», 1816)

И грешник бледен, как мертвец.
(«Вечерня отошла давно», 1823)

Вдруг между их свиреп, от злости бледен,
Является Иуда Битяговский.
(«Борис Годунов», 1825)

И ненависть, и грезы мести бледной.
(«...Вновь я посетил», 1835, черн.)

К ним ночью темною не лезет бледный вор...
(«Когда за городом, задумчив, я брожу...», 1836).

Интересная бледность. Мятеж, страх, зависть, вор, грешник, злость, предательство, месть — все это «как мертвец», во всем этом нет жизни. Зло как лик — точнее, наличие — небытия в жизни. Прорыв небытия в бытие. У мальчика чуть ли не богословская «ортодоксальность» понимания, притом не головная, от образования, а в интуиции.¹

Этот пассаж прекрасно демонстрирует, как ни в коем случае не надо обращаться с поэтическими клише первой трети XIX века. Ученая полемика, однако, в таких случаях занятие неблагоприятное: перед читателем неловко. Приходится повторять известное и разъяснять очевидное, в данном случае напоминать, что постулирование интуитивной и имманентной природы пушкинского фразеологиче-

¹ Непомнящий В. С. Из дневника пушкиниста // «Литературоведение как литература»: Сб. в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 50—58.

ского инструментария попросту нонсенс. Как убедительно показал еще В. В. Виноградов, стихотворные тексты первой трети XIX в. — это плавильный котел для расхожих русско-французских коллокаций, то есть связанных лексических конструкций, которыми поэт распоряжается «как общим <...> достоянием»: заимствует их, калькирует, контаминирует и трансформирует.² По большей части они «основаны не на живом образе, не на поэтическом мифе, а принимаются по традиции».³ Из приведенного выше списка к числу таких явно традиционных блуждающих образов относятся, например, «бледная зависть» и «бледный страх», восходящие к античности и к концу XVIII — началу XIX века функционирующие в европейской и русской поэзии как «готовые слова». «Бледной завистью» европейская, а вслед за ней и русская словесность обязана «Метаморфозам» (II, 760—796) Овидия, который изображал персонифицированную зависть, обитающую в пещерном мраке, изможденной и бледной (см. ст. 775: «pallor in ore sedet, macies in corpore toto» — «Бледность в лице разлита, худоба истощила все тело»)⁴ Этот образ, прочно закрепившийся не только в словесной, но и в иконологической традиции,⁵ уже во второй половине XVIII в. был общим местом, настолько очевидным, что Ф.-Д. Стэнхоуп, 4-й лорд Честерфилд (Stanhope, 4th Earl of Chesterfield; 1694—1773) в письме к сыну, посвященном литературным презентациям страстей, приводил «бледную зависть» — наряду со «слепой любовью» — в пример поэтического клише.⁶ Бледность как атрибут зависти упоминается в стихотворных цитатах из Жана де Лафонтена (La Fontaine; 1621—1695) и Рене-Ришара Кастеля (Castel; 1758—1832) в «Словаре поэтического языка» Л.-Ж.-М. Карпантье,⁷ и, как показывает «На-

² Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 134.

³ Там же.

⁴ Публий Овидий Назон. Метаморфозы / Пер. С. В. Шервинского. М., 1977. С. 74.

⁵ См., например, описание зависти в словаре эмблем Н. М. Амбодик-Максимовича: «Зависть изображается женою престарелою, престрашною, бледною, сухощавою, беспокойною и печальною...» (Амбодик-Максимович Н. М. Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные... [СПб.], 1788. С. XV). См. также: Лакомб де Презель О. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч<его>, с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / Пер. с франц. И. Акимова. СПб., 1763. С. 118—120.

⁶ Chesterfield Ph. D. Stanhope. Letters written <...> to his son, Philip Stanhope, esq. London, 1777. Т. 1. P. 89.

⁷ Carpentier L. J. M. Le Gradus français, ou Dictionnaire de la langue poétique. Paris, 1822. P. 453.

циональный корпус русского языка», в произведениях Я. Б. Княжнина, В. И. Майкова, П. И. Николева, а также Г. Р. Державина, оказавшего влияние на молодого Пушкина.⁸ Ранний источник формулы «бледный страх» — гомеровский эпос (см.: «Илиада» VII, 479; VIII, 77; X, 376; XIV, 506; XVII, 67; «Одиссея» XI, 43, 633; XII, 243; XXII, 42; XXIV, 450, 533), с которым Пушкин познакомился еще в детстве во французском переводе П.-Ж. Битобе (Bitaubé; 1732—1808).⁹ Последнее, впрочем, не слишком важно: используемая там коллокация «la pâle terreur» к началу XIX в. также широко распространена в литературных текстах. Ее можно встретить во фривольном романе Ж.-Б. Луве де Кувре (Louvet de Couvray; 1760—1797),¹⁰ в нравоучительной повести Л.-С. Мерсье (Mercier; 1740—1814),¹¹ во французском переводе дидактической поэмы А. Поупа (Pope; 1688—1744);¹² список примеров легко поддается продолжению. Образцы формулы имеются и в русской литературе XVIII — начала XIX века — в качестве примеров сошлюсь на «Чесменский бой» (1771) М. М. Хераскова¹³ и «Видение плачущего над Москвою россиянина 1812 года октября 28 дня» (1812) В. В. Капниста.¹⁴ Существенно, что обе «формулы» — и «бледную зависть», и «бледный страх» — Пушкин использует лишь в юности, в процессе активного усвоения и апроприации «чужого» языка, впоследствии отказываясь от них как от износившихся клише. Сравнение «бледен, как мертвец» — тоже «формула», но уже не поэтическая, а языковая, и означает она попросту предель-

⁸ См., например: «Что зависть, от его сиянья / Свой бледный потупляя взор...» («Водопад»; 1791—1794); «И свитых вокруг моей могилы змей гнездом / Прогонишь — бледну зависть — в бездны» («Евгению. Жизнь Званская»; 1807) (Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 182, 334 («Б-ка поэта». Большая сер.)).

⁹ См.: Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1897. С. 9.

¹⁰ Louvet de Couvray J.-B. Vie et amours du chevalier de Faublas. Londres, 1790. Т. 9. Р. 62. О романе в тесной связи с пушкинским творчеством см.: Вольперт Л. И. «Охота тебе корчить г. Фобласа и вечно возиться с женщинами...»: («Любовные похождения кавалера Фобласа» Луве де Кувре) // Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. Тарту, 2010. С. 118—146.

¹¹ Mercier L.-S. Les époux malheureux // Mercier L.-S. Fictions morales. Paris, 1792. Т. 3. Р. 175.

¹² Pope A. La forêt de Windsor // Œuvres complètes. Paris, 1779. Т. 1. Р. 75.

¹³ «Зефир ли зашумит, иль грянут в небе громы, / Бегут, скрываются... пустеют бедных дома; / Везде уныние, повсюду бледный страх...» (Херасков М. М. Избр. произведения. Л., 1961. С. 149 («Б-ка поэта». Большая сер.)).

¹⁴ «Пред ним свирепый мраз, страх бледный, тощай глад / На истребление враждебных сил спешат» (Капнист В. В. Избр. произведения. Л., 1973. С. 244 («Б-ка поэта». Большая сер.)).

ную степень бледности.¹⁵ Ее французский вариант («*râle comme un mort, comme la mort, comme un trépassé*» — «бледен как мертвец, как смерть, как покойник» — *франц.*) фиксируется в словаре Французской академии,¹⁶ а русский — в «Словаре Академии Российской», с пояснением: «Относительно к лицу, значит, что цвет оного без всякой румяности, живности, наподобие мертвого или долговременно болящего, что бывает или от природы, или от припадка».¹⁷ Эту интерпретацию подтверждает и состав синонимического ряда в двуязычном немецко-французском словаре конца XVIII века: «*râle comme la mort; extrêmement pâle*» («бледный как смерть»; «исключительно бледный» — *франц.*).¹⁸ Уже на этих трех примерах видно, что использовать одну произвольно взятую коллокацию в купе с ее имманентной интерпретацией как ключ к осмыслению других, более или менее сходных, в отрыве от их историко-литературного контекста — явная методологическая ошибка. Поэтому герменевтические экскурсы, подобные цитированному выше, в исследовательской литературе принято вежливо игнорировать.

Я, однако, нарушу это негласное правило, поскольку, независимо от результатов предпринятого В. С. Непомнящим аналитического усилия, поставленный им вопрос, с точки зрения комментатора, далеко не бессмыслен. Дело даже не в том, что коллокации из подборки не поддаются объяснению в рамках объединяющей их идеи. Как раз наоборот, такая идея легко обнаруживается. Почти во всех отмеченных случаях эпитет «бледный» ассоциирован с аффектами, зримой манифестацией которых со времен античности, когда страсть осмыслялась в тесной связи с физиологией, считалось изменение цвета кожных покровов. Римская сатира охотно прибегала к этому языку описания. У Горация (*Serm.* II, 3, 78; *Epist.* I, 1, 61), Персия

¹⁵ Это значение актуализируется в пушкинских текстах, построенных на противопоставлении радикально контрастных состояний или образов, — см., например: «Ты богат, я очень беден; / Ты прозаик, я поэт; / Ты румян, как маков цвет, / Я, как смерть, и тощ и бледен» («Ты и я», 1825); «На небесах печальная луна / Встречается с веселою [зарюю], / Одна горит, другая холодна. / Заря блестит невестой мо<ло>до<ю>, / Луна пред <ней>, как мертвая, бледна» («На небесах печальная луна...», 1825—1826) (АПСС. Т. 3, кн. 1. С. 106, 136).

¹⁶ Dictionnaire de l'Académie française. Paris, 1740. Т. 2. Р. 253.

¹⁷ Словарь Академии Российской. СПб., 1789—1794. Т. 1. Стб. 232. Сравнения «б<ледный> как полотно, как мертвец, как мертвый, как смерть» упомянуты и в соответствующей статье «Словаря русского языка XVIII века» (Л., 1985. Вып. 2. С. 60—61). Квалификацию комментируемой русской формулы как галицизма см.: *Smith M.* The Influence of French on Eighteenth-Century Literary Russian: Semantic and Phraseological Calques. 2006. P. 174.

¹⁸ Nouveau Dictionnaire complet François-Allemand et Allemand-François. Augsburg, 1783. Т. 2. Р. 615.

(Sat. IV, 47), Ювенала (Sat. IV, 72–75; XIII, 223), Марциала (Epigr. I, 77; II, 24) «бледность» маркирует душевный, эмоциональный и моральный дисбаланс — честолюбие, алчность, страх, вину, нечистую совесть.¹⁹ В позднейшей культурной традиции корреляция между бледностью и сильным душевным переживанием, трактуемым как патологический симптом, сохраняется, закрепляется и благополучно добирается до XIX века. В сентиментальной литературе в перечень «бледных» страстей прочно встраивается любовная меланхолия — именно поэтому цвет лица Бурмина, героя повести Пушкина «Метель», пробуждает «интерес» уездных барышень.²⁰ Впрочем, связь «бледности» с аффектом прекрасно демонстрируют и пушкинские поэтические тексты, в которых появляется столь важная для Непомнящего «формула» «бледен, как мертвец». Это эпизод исповеди в черновых вариантах незавершенного наброска «Вечерня отошла давно...» (1823), которому моральные ассоциации добавляют драматизма («И [\langle нрзб \rangle] шепот их как глас \langle ? \rangle могил \langle ? \rangle / И бледен иннок \langle ? \rangle как мертв \langle ец \rangle » — АПСС. Т. 2. Кн. 2. С. 433), и поэма «Тазит» («Тазит опять коня седлает. / Два дня, две ночи пропадает. / На третий, бледен, как мертвец, / Приходит он домой» — V, 76), где герой принимает решение, сопряженное с мучительным для него этическим выбором. В обоих случаях «смертельная» бледность — признак сильного эмоционального напряжения или смятения чувств. И «страх», и «злость», и «зависть» имеют сходную природу.

Проблема, однако, в другом. Выделение «формул» литературного языка и прояснение их общих культурных оснований важно, когда мы исследуем «большие течения», пытаемся очертить общую картину эпохи. Насколько релевантны и достаточны эти знания, когда речь заходит о комментировании конкретного текста? Мы все прекрасно знаем, что пристальное внимание к генезису и семантике поэтической фразеологии позволяет ставить и решать сложные

¹⁹ Подробнее см., например: *Kivistö S. Medical Analogy in Latin Satire*. New York, 2009. P. 20–22, 25–27.

²⁰ См.: *Пушкин А. С. Сочинения: Комментированное издание*. М., 2024. Вып. 2 (5): Метель / Комментар. Е. В. Кардаш; Под ред. Н. Г. Охотина. С. 113–117. О патологии страсти, физиологии чувствительности и преломлении медицинских теорий в литературных текстах подробнее см. также: *Beecher D. The Lover's Body: The Somatogenesis of Love in Renaissance Medical Treatises // Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme, New Series/Nouvelle Série*. 1988. Vol. 12. № 1: Sexuality in the Renaissance/La Sexualité à la Renaissance. P. 1–11; *Vila A. C. Enlightenment and Pathology: Sensibility in the Literature and Medicine in Eighteenth-Century France*. Baltimore (Md.); London, 1998; *Sobol V. Nerves, Brain, or Heart?: The Physiology of Emotions and the Mind-Body Problem in Russian Sentimentalism // The Russian Review*. 2006. Vol. 65. № 1. P. 1–14.

историко-литературные задачи: прояснять неочевидные, на первый взгляд, перипетии творческой истории текста, просматривать траектории взаимодействия и эволюции литературных жанров или сюжетно-композиционных моделей, вычленять продуктивные для литературы определенного периода риторические структуры.²¹ Но когда мы сталкиваемся с «готовыми словами», вроде описанных выше, эти усилия часто кажутся необязательными и даже излишними: сама идея блуждающей «формулы» как будто подразумевает, что последняя в уже сложившемся виде вынимается «из воздуха», из заранее известного поэту «словаря». Так ли это? Представленная ниже серия небольших комментаторских заметок, построенных вокруг нескольких «бледных» коллокаций из подборки В. С. Непомнящего, представляет собой попытку поискать ответ на этот вопрос. В финале я вернусь к словосочетанию «бледный вор», составлявшему мой первоначальный интерес.

1

«И В ПОЗДНИЙ ЧАС УЖАСНЫЙ БЛЕДНЫЙ СТРАХ
НЕ ХМУРИТСЯ УГРЮМО В ГОЛОВАХ»

(«Сон», 1816)

В отрывке «Сон», панегирике эпикурейской лени, формула «бледный страх» появляется в заключительных стихах, где в перечне несчастных, лишенных сна, упомянут мучимый бессонницей преступник:

Я не злодей, с волненьем и тоской
Не зрю во сне кровавых привидений,
Убийственных детей предрассуждений,
И в поздний час ужасный бледный *Страх*
Не хмурится угрюмо в головах.

(АПСС. Т. 1. С. 192)

²¹ Возможности, которые предоставляет в этом отношении ретроспективный генетический анализ языковых клише поэзии конца XVIII — первой трети XIX века, кратко, но весьма репрезентативно очерчены, например, в обзоре И. А. Пильщикова (см.: *Пильщиков И. А. Язык классической элегии: Лексика, фразеология, формулы и клише: (Предварительные замечания) // Славянский стих. VII. Лингвистика и структура стиха. М., 2004. С. 296—306*). Образец успешной работы с поэтической фразеологией той же эпохи как актуализацией топических валентностей представлен в приложении к статье Н. Н. Мазур о стихотворении Пушкина «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...» (1834) (см.: *Мазур Н. Н. «Пора, мой друг, пора!..»: Источники и контексты // Пушкин и его современники. СПб., 2005. Вып. 4 (43). С. 405—419*).

В комментарии к новому полному академическому собранию сочинений Пушкина (Там же. С. 703—704) справедливо отмечено, что тематически эти стихи отсылают ко второй редакции «Похвального слова сну» (1816) К. Н. Батюшкова, опубликованного незадолго до написания «Отрывка» и, с большой долей вероятности, стимулировавшего его появление:

Но теперь, какие ужасные картины представляются взорам нашим? Преступник, преступник закоренелый в злодеяниях! Глас оскорбленной природы, подобно грому, раздался в его сердце и глас сей был ужасен: *злодей! ты не будешь спать!* Вот приговор тиранам, сластолюбцам, рушителям спокойствия общественного! Повторим сильные слова латинского стихотворца: «Ужели страшен рев быка Фаларидова, ужели меч, прицепленный к золотому крову и висящий над главою венчанного тирана, страшнее, ужаснее грызений совести того несчастного, который, бледнея, говорит — и столь тихо, что жена, лежащая с ним на одном ложе, слышать не может: я бегу, бегу к погибели!»²²

На лексическом уровне два последние стиха «Сна» частично перекликаются с батюшковской цитатой из «латинского стихотворца» — довольно точным прозаическим переложением ст. 39—43 из 3-й сатиры Персия Флакка.²³ В обоих случаях мы видим соседство «страха» и «ужаса» («страшнее, ужаснее» у Батюшкова и «ужасный <...> *Страх*» у Пушкина), а также ассоциированную с ними «бледность». То есть *Страх* «в головах» злодея в пушкинском отрывке можно рассматривать как своеобразную вариацию нависающего «над главою» тирана «дамоклова меча» у Персия в интерпретации Батюшкова. Вероятным — хотя, наверное, не обязательным — посредником в этой творческой манипуляции могло служить моралите, завершающее историю Дамокла и Дионисия в «Тускуланских беседах» Цицерона (Tusc. V, 62): «Nihil esse ei beatum, cui semper aliquis terror impendat» («Нет блаженства для того, над кем вечно нависает страх» — *лат.*)²⁴ Скорее всего, Пушкин знал этот пассаж, поскольку глубоко штудировать Цицерона для этого не требовалось: «Тускуланские беседы» составляли необходимый коммента-

²² Батюшков К. Н. Похвальное слово сну // Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 119.

²³ Там же. С. 448 (коммент. В. А. Кошелева).

²⁴ Марк Туллий Цицерон. Избр. сочинения. М., 1975. С. 341 (пер. М. Л. Гаспарова).

рий к ст. 17—21 1-й оды 3-й книги Горация,²⁵ где упоминался меч, нависший над головой преступника и лишаящий его сна.²⁶ Вряд ли Н. Ф. Кошанский, уделявший много времени Горацию в лицейском учебном курсе,²⁷ обошел этот сюжет вниманием. Перенос «бледности» и «ужаса», атрибутов психологического состояния, на его причину осуществлялась по традиционной метонимической модели,²⁸ а итоговый образ прекрасно вписывался в перечень упомянутых ранее в «Отрывке» персонифицированных пороков (*Спеси* и *Рассеяния*), несовместимых со спокойным сном.

Таким образом, в комментируемом тексте устойчивая поэтическая формула «бледный страх» берется не «из воздуха»: она, как конструктор, собирается из материала конкретного источника и ситуативно контекстуализируется. Весьма вероятно также, что у этой реконструкции имелись и дополнительные стимулы.

Говоря об античных и «русифицированных» олицетворениях, фигурирующих в отрывке «Сон», Д. П. Якубович обращал внимание на их детализированную «пластичность» и будничную приземленность, не свойственную традиционной классицистической «номенклатуре»: «не просто: Клофо, Флора, Помона, а и “толстый Ком с надутыми щеками”, <и> “душевных мук волшебный исцелитель, мой друг Морфей, мой давний утешитель”», и *Спесь*, которая «катит» «при свете фонарей, / На бешеной четверке лошадей, / Сту-

²⁵ Развернутые отсылки к Цицерону имелись в комментированных французских переводных изданиях Горация XVIII века — см., например: *Horace. Œuvres <...> en latin et en françois, avec des remarques critiques et historiques*, par <A.> Dacier. Amsterdam, 1727. Т. 3. Р. 13—14.

²⁶ См., например, в переложении И. И. Дмитриева (1794; опубл. впервые: 1805): «Ко сну ль главу на пух склоняет — / Злодей всегда зрит меч, висящий над собой» (*Дмитриев И. И.* Подражание одам Горация (книга III, ода I) // *Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 91 («Б-ка поэта». Большая сер.)).

²⁷ См.: *Файбисович В. М.* Гораций // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. 18—19: Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 111.

²⁸ Квинтилиан в «Наставлениях оратору» (VIII, VI: 27), приводя примеры из Вергилия (*Aen.* VI, 275) и Горация (*Od.* I: IV, 13), иллюстрирует разновидность поэтической метонимии, при которой причина описывается по производному ею действию, именно словосочетаниями «бледная смерть» (*pallida mors*) и «бледные болезни» (*pallentes morbi*) (русский перевод см.: *Марк Фабий Квинтилиан.* Двенадцать книг риторических наставлений / Пер. с лат. А. С. Никольского. СПб., 1834. С. 109). Широкий спектр примеров из латинской литературы, в которых «бледность» персонажа может подразумевать его способность «вызывать бледность у других», то есть «наводить ужас», см.: *Butrica J. L. P.* Attis and the «Palestinian» Goddesses (*Ov. fast.* 4.236) // *Exemplaria Classica.* 2004. Vol. 8. P. 62—67.

ча, гремя колесами златыми...», и *Рассеяние*, летящее «на скучный бал», и «ужасный бледный *Страх*» (см.: АПСС. Т. 1. С. 188—192).²⁹ Эта «ощутимая живописность», как полагал исследователь, обуславливалась характером взаимодействия юного Пушкина с античностью: источником знаний о ней была не только литература, но и окружавшие лицейстов, буквально встроенные в их повседневность «зрительные олицетворения» древнего мира — парковые и дворцовые статуи, барельефы ампириной архитектуры, картины, гравюры, иллюстрации, театральные декорации и сценические образы. Поиск конкретных иконографических источников пушкинских ранних поэтических текстов — нетривиальная задача: «Трудно сказать, откуда в стихи лицеиста спускались сонмы больших и малых божеств — амуров, купидонов, фавнов, сатиров, силенов, нимф. Они резвились, купались и порхали на дворцовых плафонах, улыбались как мраморные “кумиры” садов, глядели с гобеленов и полотен, гнездились в книгах французского и русского классицизма, наконец, оживали под сенью российского феатра».³⁰ В случае с «бледным *Страхом*» из «Отрывка», однако, этот контекст, кажется, поддается спецификации — во всяком случае, в некотором приближении. К нему отсылает еще один атрибут сконструированной Пушкиным персонификации — ее «угрюмо» нахмуренный лик.

В XVII—XVIII веках живописная физиогномия эмоций представляла собой жесткий и подробно детализированный визуальный код. Одним из наиболее влиятельных его инициаторов был французский живописец и теоретик искусства Шарль Лебрэн (Le Brun; 1619—1690), автор своеобразного иконологического «словаря» страстей, репрезентируемых посредством мимики. Широкое распространение этого «словаря» и его авторитет во многом обуславливались административной позицией Лебрэна: будучи одним из основателей и главой французской Королевской Академии живописи и скульптуры, он не только курировал и контролировал все осуществлявшиеся в ее рамках проекты, но и активно занимался преподавательской деятельностью, формируя, закрепляя и популяризируя академический иконографический канон. Лекция о презентации страстей в живописи, прочитанная впервые в 1668 году, была опубликована по записям секретарей Королевской Академии уже после смерти автора, в 1698 году, под заглавием «Беседа о выразительности общей и частной» («Conférence sur l'expression générale et particulière»), с приложением иллюстраций — гравюр Бернара Пикара

²⁹ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 122.

³⁰ Там же. С. 120.

(Picart; 1673—1733), выполненных по рисункам самого Лебрена. На протяжении следующего столетия она неоднократно переиздавалась, цитировалась, заново иллюстрировалась и переводилась на английский, немецкий, итальянский и голландский языки. Невзирая на критику и многочисленные вариации, дополнения и коррекции, эстетика XVIII века мало что принципиально изменила в исходной концепции.³¹

В части психофизиологии Лебрен ориентировался на трактат «Страсти души» («Les passions de l'âme», 1649; лат. перевод: 1650) Рене Декарта (Descartes; 1596—1650), постулировавшего тесную связь аффектов с внутренними и внешними телесными проявлениями. Ключевой механизм этого взаимодействия, опосредствуемого движением животных духов, полагался в мозгу (точнее, в шишковидной железе). Декарта, однако, заботили скорее общие принципы. Лебрен же обращал внимание на конкретные манифестации страстей в мимике, в сокращениях лицевых мышц, прежде всего тех, что управляют движением бровей. По его наблюдениям, умеренные «мягкие» эмоции заставляют брови подниматься, «неистовые», ассоциированные с напряжением и страданием, — опускаться:

Как мы уже говорили, Душа связана со всеми частями тела и она может содействовать их выражению: страх может выражаться в том, что человек бежит и спасается бегством. <...> Но если верно, что есть орган, в котором Душа вернее осуществляет свои функции, и этот орган — мозг, то можно сказать также, что лицо — это часть тела, посредством которой она точнее выказывает, что чувствует. И поскольку мы сказали, что железа, находящаяся в центре мозга, — место, в котором Душа воспринимает образы страстей, то бровь — та часть лица, где страсти лучше опознаваемы <...>. Существуют <...> два движения бровей, которые выражают все движения страстей. <...> Одно, при котором бровь поднимается посередине, и это поднятие выражает нежные движения. <...> Но когда бровь опускается посередине, это движение обозначает телесную боль...³²

К числу «неистовых» страстей относились *Презрение* (*Le Mépris*), о котором в первую очередь свидетельствовала «нахмуренная

³¹ Подробнее об источниках и рецепции идей Лебрена, а также об изданиях его трактата см., в частности: *Montagu J. The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's «Conférence sur l'expression générale et particulière».* New Haven, 1994.

³² *Le Brun Ch. Conférence <...> sur l'expression générale et particulière.* Enrichie de Figures gravée par B. Picart. Amsterdam; Paris. 1698. P. 6—7, 18—20, 22.

и опущенная к носу бровь, с другой стороны сильно поднятая» («le sourcil froncé et abaissé du côté du nez, et de l'autre côté fort élevé...» — франц.),³³ и производный от него *Ужас* (*L'Horreur*), выказывающий себя так же, только явственнее. В отличие от *Презрения*, он сопровождался бледностью:

Но если вместо презрения объект, которым гнушаются, пробуждает ужас, бровь хмурится еще сильнее <...> лицо бледнеет, а губы и глаза приобретают мертвенный оттенок...³⁴

Утрата цвета роднила *Ужас* со *Страхом* (*La Frayeur*), который отличала уже тотальная бледность: «la couleur du visage pâle et livide, comme le bout du nez, les lèvres, les oreilles, et le tour des yeux» («цвет лица бледный и мертвенный, как и кончик носа, губы, уши и обвод глаз» — франц.).³⁵ Движение бровей, выражавшее эту страсть, было сложнее: они изгибались вверх в центре, и это усилие заставляло мышцы лба сильно сжиматься, напрягаться и сдвигаться ближе к носу; соответственно, один конец брови опускался, а другой приподнимался.³⁶ Описывая эту мимическую вариацию, Лебрен не использует слово «хмуриться»; то есть в рамках его номенклатуры более вероятным референтом пушкинского бледного, хмурого и «ужасного» *Страха* оказывается *L'Horreur*, который на иллюстрациях к тексту Лебрена и вправду выглядит угрюмым (рис. 1). Впрочем, иконография *La Frayeur*, заставляющего мышцы лба сильно напрягаться и опускаться, также создает явственное впечатление «хмурости» (рис. 2). Надо полагать, что на уровне общей визуальной рецепции граница между двумя страстями вряд ли была слишком жесткой.

Учитывая широкое тиражирование кодификаций Лебрена, не исключено, что они были знакомы Пушкину — если не по самой «Беседе о выразительности общей и частной», то по экстрактам из нее в словарях и энциклопедиях. К примеру, приведенное выше описание «Ужаса», с упоминанием характерной для него «хмурости» и «бледности» и со ссылкой на Лебрена, цитируется (с несущественными вариациями) в неоднократно переиздававшемся «Иконологическом словаре» (впервые опубл.: 1756) Оноре Лакомба де Презеля (*Lacombe de Prével; 1725—1789?*).³⁷

³³ Ibid. P. 11 (2^{me} pag.).

³⁴ Ibid. P. 13 (2^{me} pag.).

³⁵ Ibid. P. 15 (2^{me} pag.).

³⁶ Ibid. P. 17 (2^{me} pag.).

³⁷ *Lacombe de Prével H.* Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, etc. Paris, 1779. T. 1. P. 289—290.

L'Horreur.

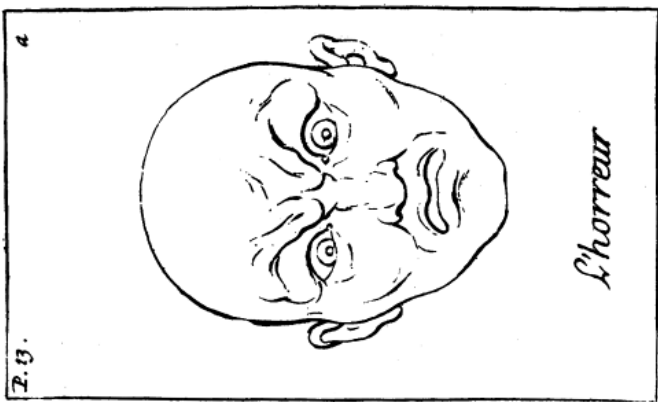


Рис. 1. «Ужас» (L'Horreur).

Слева направо: 1.1 и 1.2 — Le Brun Ch. Conférence générale et particulière. Enrichie de Figures gravées par B. Picart. Seconde édition, augmentée de plusieurs testes. Amsterdam, 1713. P. 13 (a, b.); 1.3. — Expressions des Passions de l'Âme. Représentées en plusieurs testes gravées d'après des desseins de feu Monsieur le Brun, Premier Peintre du Roy. Paris, 1727. Pl. 16

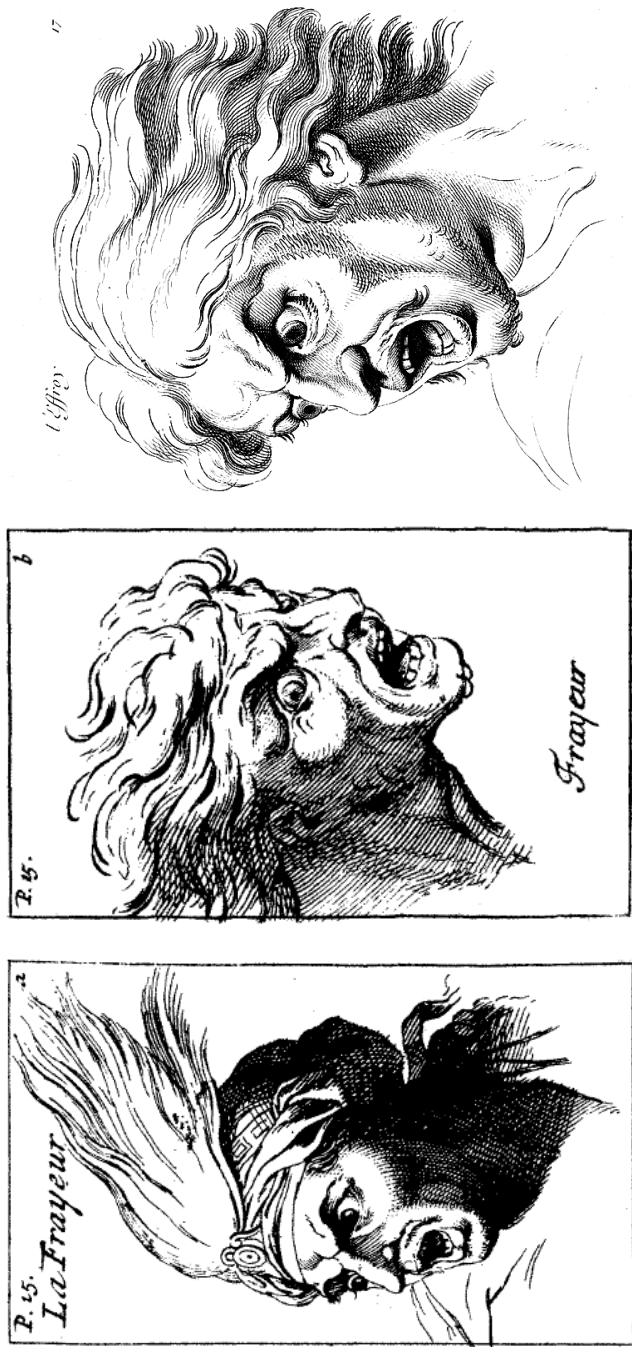


Рис. 2. «Страх» (La Frayeur, L'Effroy).

Слева направо: 2.1 и 2.2 — Le Brun Ch. Conférence <...> sur l'expression générale et particulière. Enrichie de Figures gravées par B. Picart. Seconde édition, augmentée de plusieurs Testes. Amsterdam, 1713. P. 15 (a, b); 2.3 — Expressions des Passions de l'Âme. Représentées en plusieurs testes gravées d'après des desseins de feu Monsieur le Brun, Premier Peintre du Roy. Paris, 1727. Pl. 17

Весьма вероятно, однако, что угрюмая нахмуренность пушкинского *Страха* не подразумевала конкретного источника и относилась к разряду «общего знания», источником которого были не столько тексты, сколько визуальные материалы и театральные постановки. Сценические техники XVIII века, известные нам сегодня по трактатам об актерском искусстве, учебным пособиям, аннотированным суфлерским экземплярам пьес, мемуарам режиссеров, актеров и зрителей, были тесно ассоциированы с иконографической и ораторской традициями и включали в себя обязательное владение сложным, развернутым и детально проработанным словарем базовых экспрессивных жестов, мимики и поз, обладавших устойчивыми значениями, которые мгновенно считывались аудиторией.³⁸ Кодификациям Леблана в этой системе также находилось место.³⁹ Но если обязательная для страха бледность, не поддающаяся осознанной регуляции, плохо вписывалась в актерский инструментарий,⁴⁰ то присущая ему нахмуренность упоминается в текстах сценических пособий и видна на сопровождающих их иллюстрациях. Так, в подробном и авторитетном руководстве нидерландского художника, драматурга и преподавателя театрального мастерства Йоханнеса Елгерхейса (Jelgerhuis; 1770—1836), написанном по материалам его лекций и опубликованном в Амстердаме в 1827 г., «ужас» тесно

³⁸ Подробное описание экспрессивной кодовой системы, составлявшей инструментарий актеров европейского театра XVIII века, с опорой на аутентичные источники, см. в книге: *Barnett D. The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting / With assistance of J. Massy-Westropp. Heidelberg, 1987.* О степени ее проработанности и осознанности свидетельствует известный пассаж из «Парадокса об актере» («Paradoxe sur le comédien», 1770—1778, опублик. 1830) Д. Дидро, содержащий экспликацию изменений актерской мимики, в которой каждое быстрое, едва уловимое движение поддается расшифровке: «Между створками двери появляется голова Гаррика, и в течение четырех-пяти секунд лицо его последовательно переходит от безумной радости к радости тихой, от радости к спокойствию, от спокойствия к удивлению, от удивления к изумлению, от изумления к печали, от печали к унынию, от уныния к испугу, от испуга к ужасу, от ужаса к отчаянию и от этой последней ступени возвращается к исходной точке» (Дидро Д. Парадокс об актере / Пер. Р. И. Линцер // Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1936. Т. 5. С. 589—590).

³⁹ См. об этом, например: *McKenzie A. T. The Countenance You Show Me: Reading the Passions in the Eighteenth Century // The Georgia Review. 1978. Vol. 32, №. 4. P. 762—767.*

⁴⁰ Генри Сиддонс (см. о нем далее) относил вызываемую страхом бледность к разряду «физиологических жестов», которые невозможно имитировать при отсутствии подлинного чувства, и даже допуская принципиальную возможность пробуждения эмоций силой воображения, полагал нерациональным требовать этого от актеров (см.: *Siddons H. Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action, Adapted to the English Drama. London, 1822. P. 44—48; впервые опублик.: 1807).*

ассоциируется с «удивлением» и «изумлением», отличаясь от них лишь энергичностью движения бровей, сдвигающихся к переносице; бровям отводилась важная экспрессивная функция, и Елгерхейс советовал акцентировать их с помощью макияжа.⁴¹ Актер, театральный менеджер и драматург Генри Сиддонс (Siddons; 1774—1815) в своей англоязычной адаптации немецкого руководства по актерской игре «Размышления о мимике» («Ideen zu einer Mimik», 1785—1786) И. Я. Энгеля интерпретировал страх как сложную составную эмоцию, смесь «изумления», «испуга» и «гнева», и утверждал, со ссылкой на Лебрена, что этот аффект заставляет все тело сжиматься и подаваться назад, подальше от источника опасности, а лицо сморщиваться до невозможности, при широко открытых глазах.⁴² «Сильную нахмуренность» («deep frown» — *англ.*) Сиддонс относит к атрибутам «гнева»,⁴³ который, впрочем, также полагает составляющей «страха». На одной из иллюстративных репрезентаций *Ужаса (Terror)* в его книге, опубликованной с отсылкой к голландскому художнику Жерару де Лерессу (Lairesse; 1640—1711), изображен человек, испуганный нападением змеи; брови на его лице явно сведены к переносице. Положение его тела Сиддонса решительно не устраивает, но мимика не вызывает никаких нареканий.⁴⁴ В рамках моего сюжета примечательно, что, по мнению Сиддонса, экспрессивный жест мог быть реакцией не только на непосредственную реальную опасность, но и на образ ее, пробуждаемый к жизни сердцем или сознанием.⁴⁵ Именно такова природа *Страха*, мучающего пушкинского персонажа.

2

«БЛЕДНЕЮЩИЙ МЯТЕЖ НА ПАЛУБЕ СИДИТ» («Наполеон на Эльбе», 1815)

Интересующий меня стих входит в состав фрагмента стихотворения «Наполеон на Эльбе» (ст. 71—79), в котором Наполеон, мечтая о реванше, угрожает Франции местью, предрекает ее разрушение, а себя мыслит властителем повергнутого мира. Как отмечено в комментарии в новом академическом Полном собрании сочинений Пушкина (АПСС. Т. 1. С. 637—638), весь этот пассаж представ-

⁴¹ Выдержки из трактата Й. Елгерхейса и иллюстрации к ним см.: Barnett D. *The Art of Gesture*. P. 48—50.

⁴² Siddons H. *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action*. P. 108—110.

⁴³ Ibid. P. 194.

⁴⁴ Ibid. Plate 21; см. также: P. 103.

⁴⁵ Ibid. P. 111.

ляет собой парафразу из послания В. А. Жуковского «Императору Александру» (1814): отсюда заимствованы сверкающий взор гибельного «страшилища» и его амбициозные мечты о троне, воздвигнутом на развалинах царств.⁴⁶ Использованное Пушкиным словосочетание «бич Европы» — общее место русской поэзии эпохи антинаполеоновской кампании,⁴⁷ как и ассоциированный с Наполеоном образ «мятежа» (ср. рефрен «мятежной думы полн» — АПСС. Т. 1. С. 106—107), получающий в контексте пушкинского сюжета двойную мотивировку: герой стихотворения — наследник Великой французской революции, повторно выступивший против реставрированной монархии.⁴⁸

Конструкция «бледнеющий мятеж», однако, не относится к числу устойчивых для 1810-х годов поэтических формул. В. В. Виноградов квалифицирует ее как пушкинскую новацию, сконструированную по модели традиционных эмблематических персонификаций, которыми насыщено стихотворение (слава, осеняющая героя крылом; победа, летящая «с мечом в руках»; «вражда кровавая»; «факел мщенья» и т. п. — АПСС. Т. 1. С. 107).⁴⁹ Образцами для этой манипуляции поэту могли послужить нормативные формулы «бледная месть» или «бледный страх»: о мести идет речь в комментируемом фрагменте («Страшись, о Галлия! Европа! мщенье, мщенье!» — Там же); страх — спутник Наполеона в упомянутом выше послании В. А. Жуковского («И Промысл, утаясь, послал к нему свой Страх; / Он тенью грозною везде летел с ним рядом...»; «Всё, всё в развалины! на них восседа с властью, / И буду царствовать, и мне соцарствуй, Страх...»).⁵⁰

Не исключено, однако, что «бледнеющий мятеж» обязан своим появлением еще одному источнику — оде Вольтера «На обет Людовика XIII» («Sur le vœu de Louis XIII», 1712). Это стихотворение, написанное в честь реконструкции алтаря и хоров парижского Нотр-Дама, инициированной Людовиком XIV во исполнение обета, данного в 1638 г. его отцом, Людовиком XIII, представляет собой панегирик монаршей власти, приведшей Францию к миру, процветанию и торжеству благочестия. Автор приглашает покойного

⁴⁶ См.: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 368.

⁴⁷ См.: Ивинский Д. П. Пушкин и 1812 год: Лицейские стихотворения // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2012. Т. 71. № 6. С. 34.

⁴⁸ См.: Муравьева О. С. Пушкин и Наполеон: Пушкинский вариант «наполеоновской» легенды // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 7, 15.

⁴⁹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 144—145.

⁵⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 368.

короля взглянуть на великое деяние потомка, усмирившего раздоры и завершившего победой войны:

Viens: la Chicane insinuante,
Le Duel armé par l'Affront,
La Révolte pâle et sanglante,
Ici ne lèvent plus le front.
Tu vis leur cohorte éffrénée
De leur haleine empoisonnée
Souffler leur rage sur tes lis;
Leurs dents, leurs flèches, sont brisées
Et sur leurs têtes écrasées
Marche ton invincible fils.⁵¹

Преобразование — не столь важно, осознанное или ненамеренное — словосочетания «la Révolte pâle» в «бледнеющий мятеж» весьма вероятно, учитывая общий для двух текстов тематический мотив (мятеж, грозящий французскому трону), созвучие религиозно-монархического пафоса оды «На обет Людовика XIII» интонациям послания Жуковского, явно отозвавшегося в стихотворении «Наполеон на Эльбе», а также серьезное увлечение юного Пушкина Вольтером.⁵²

Говоря о поэтической фразеологии, стоит отметить, однако, что во французской поэзии XVIII — начала XIX в. относительной устойчивостью характеризуется другое словосочетание из текста оды — «pâle et sanglante». Именно оно — а не «la Révolte pâle» — больше похоже на блуждающую «формулу». После цитированной выше оды Вольтер использует его еще как минимум дважды: в первых, в трагедии «Эдип» («Edipe», пост. впервые: 1718; акт 2, сц. 2), где Иокасте является во сне зловеющая «бледная и кровавая тень» («l'ombre pâle et sanglante») убитого мужа и увлекает героиню в разверзшуюся у ее ног бездну Тартара,⁵³ и во вторых — в эпической поэме «Генриада» («La Henriade», 1723), где воинов, сошед-

⁵¹ *Voltaire. Épîtres, stances et odes.* Paris, 1808. P. 327; перевод: «Явись: вкрадчивая кляуза, / Поединок, вооруженный оскорблением, / Мятеж бледный и кровавый, / Здесь больше не поднимают чела. / Ты видел, как их оголтелое войско / Своим отравленным дыханием / Выдыхало ярость на твои лилии; / Их зубы, их стрелы сломаны, / И по их размозженным головам / Шествует твой непобедимый сын» (*франц.*).

⁵² Об отношении Пушкина к Вольтеру в лицейские годы см.: *Томашевский Б. В., Вольперт Л. И.* Вольтер // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 18—19. С. 85—86.

⁵³ *Voltaire. Théâtre.* Paris, 1801. Т. 1. P. 89.

шихся в жестоком поединке, сопровождает «бледная и кровавая смерть» («la mort pâle et sanglante») в компании с «раздором» и «демоном войны».⁵⁴ «Генриада» очень подробно анализировалась в «Лицее» Ж.-Ф. Лагарпа, причем один из больших разделов соответствующей главы был посвящен поэтическим красотам текста, которые Лагарп отстаивал в полемике с критиками поэмы.⁵⁵ Экспрессивный и остродраматический фрагмент 8-й песни (герой, убив противника, с ужасом и отчаянием узнает в павшем своего сына, сражавшегося на другой стороне), в котором встречается упомянутая коллокация, перепечатывался отдельно в собраниях образцовых текстов,⁵⁶ цитировался в примечаниях к переводам гомеровского эпоса,⁵⁷ пособиях по риторике и версификации.⁵⁸ Не исключено поэтому, что именно «Генриада» стимулировала использование формулы «pâle et sanglante» в позднейших текстах «высокого» жанра применительно к другим эмблематическим персонификациям: Честолюбию в одноименной оде («À L'Ambition», опублик. 1812) Пьера Доранжа (Dorange; 1786—1811)⁵⁹ и Беллоне в «Оде на Кампо-Формийский мир, написанной гражданином Дегранжем» («Ode sur la Paix de Campo-Formio, par le citoyen Desgranges», 1797).⁶⁰

Весьма вероятно, таким образом, что «бледнеющий мятеж» появляется в «Наполеоне на Эльбе» не просто по аналогии с распространенными поэтическими «лексемами»: этот процесс опосредству-

⁵⁴ *Voltaire*. La Henriade: Poëme; avec les notes et variantes; suivi de l'Essai sur la poésie épique. Paris, 1807. P. 114.

⁵⁵ См.: *La Harpe J.-F. de*. Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris, 1798. Т. 8. Pt 3. P. 62—159.

⁵⁶ *Noël Fr., Delaplace Fr.* Leçons de littérature et de morale, ou Recueil en prose et en vers des plus beaux morceaux de notre langue dans la littérature des deux derniers siècles. Paris, 1808. Т. 2. P. 16—19; *Fréville A.-F.-J.* Lectures Poétiques, Morales et Descriptives, ou Choix d'Episodes sur la religion, les moeurs, l'Histoire, les Beaux arts et les productions de la nature: Extraits de L. Racine, Voltaire, Roucher, St Lambert, Delille, Castel, etc. Paris, 1810. P. 251—253.

⁵⁷ *Homère*. Œuvres complètes <...>. Traduction nouvelle <...> avec des notes littérales, historiques et géographiques, suivies des imitations des poètes anciens et modernes. Paris, 1787. Т. 2. P. 290.

⁵⁸ *Demandre A.* Dictionnaire de l'Elocution françoise: Contenant les Principes de Grammaire, Logique, Rhétorique, Versification, Syntaxe... Paris, 1802. Т. 1. P. 128; *Aubert-Audet J.-B.-D.* Principes élémentaires de versification latine et françoise, avec un appendice sur la versification grecque. Suivis d'un Recueil de morceaux tirés de plusieurs écrivains françois... ouvrage destiné à l'usage des Lycées et des Écoles Secondaires. Paris, 1807. P. 196—197.

⁵⁹ *Dorange P.* Poésies. Paris, 1813. P. 25.

⁶⁰ *Poésies révolutionnaires et contrerévolutionnaires, ou Recueil, classé par époques, des hymnes, chants guerriers, chansons républicaines, odes, satires, cantiques des missionnaires, etc.* Paris, 1821. Т. 2. P. 37.

ется конкретным источником, при обращении к которому исходная французская коллокация «разбирается» на составляющие и затем «пересобирается» по образцу нормативных «формул», прижившихся в русской поэзии.

3

«И БЛЕДНОЙ ЗАВИСТИ ПРЕДМЕТ НЕКОЛЕБИМЫЙ»

(«К Жуковскому», 1816)

Как упоминалось во введении, восходящие к классической традиции персонификации эмоций, присущие поэтическому языку XVIII века,⁶¹ в следующем столетии быстро теряли популярность, и ранний Пушкин в процессе активного усвоения и апроприации «чужой» речи часто заимствует их не напрямую, а при посредничестве старшего, но более близкого ему поколения поэтов — К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского, П. А. Вяземского и прочих.⁶² К примеру, ассоциированное с образом «бледной зависти» словосочетание «бледный критик» в 5-м стихе третьей песни «Руслана и Людмилы» (1818—1820), по наблюдению О. А. Проскурина, имеет непосредственный источник — «бледнолицых критиков» из «богатырской сказки» Н. М. Карамзина «Илья Муромец».⁶³ В случае с посланием «К Жуковскому» (1816) поиск посредников затруднен, поскольку мы имеем дело с самой нормативной формулой, а не с ее более специфической и конкретизированной вариацией. Однако осторожные попытки сузить поле зрения уместны и здесь.

Интересующая меня коллокация входит в состав характеристики Н. М. Карамзина в ст. 9—10 послания: «Страж верный прошлых лет, наперсник муз любимый, / И бледной зависти предмет неколебимый...» (АПСС. Т. 1. С. 182). Отмечалось, что этот пассаж восходит к развернувшейся в 1815 г. на страницах «Российского музея» поэтической переписке между В. Л. Пушкиным, П. А. Вяземским и В. А. Жуковским о зависти, неотступно преследующей подлинное дарование, и о поведенческих, психологических и творческих стратегиях, уместных в этих неприятных обстоятельствах.⁶⁴

⁶¹ См.: Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969. С. 233—236.

⁶² Подробнее см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 123.

⁶³ Пушкин А. С. Соч.: Комментированное издание / Под ред. Дэвида М. Бетеа. М., 2007. Вып. 1: Поэмы и повести. Ч. 1. С. 116 (коммент. О. А. Проскурина).

⁶⁴ См. «Послание к кн. Петру Андреевичу Вяземскому» В. Л. Пушкина, «Ответ на послание Василью Львовичу Пушкину» П. А. Вяземского, «К кн. Вя-

Постулируя необходимость искать покой и наслаждение в высоком труде, опираться на ближний круг друзей, знатоков и посвященных и рассчитывать на справедливый суд потомков, поэты ссылались на опыт Карамзина, не снисходящего до полемик с завистниками, а потому неуязвимо: «Учись — здесь Карамзин, честь края своего, / Сокрывшихся веков отважный собеседник, / Наперсник древности и Ливия наследник, / Не знает о врагах, шипящих вкруг него. / <...> / Не примечая их, наказывает он / Витийственный их гнев убийственным молчаньем» (П. А. Вяземский);⁶⁵ «И тот же Карамзин, друзья, / Ранимый злобой, несраженный / И сладким лишь трудом блаженный, / Для нас пример и судия. <...> Он беззаботно ждет суда / От современников правдивых, / Не замечая и лица / Завистников несправедливых» (В. А. Жуковский).⁶⁶

В стихотворении Пушкина «К Жуковскому» Карамзин также служит образцом стойкости перед натиском зоилов. В этом качестве он упомянут дважды, — второй раз уже наряду с адресатом послания (ст. 115—116): «Гонения терпеть ужель и мой удел? / <...> / Их злобы не страшусь; мне твердый Карамзин, / Мне ты пример» (АПСС. Т. 1. С. 184). Оба пассажа наличествуют в беловом (возможно — как в случае с ранним утраченным посланием Пушкина к Жуковскому⁶⁷ — подносном) автографе первой редакции стихотворения (ПД 14). Эпитет «бледный» применительно к «зависти», однако, появился в 10-м стихе не сразу: первоначально она была «мощной» (АПСС. Т. 1. С. 362).

Отданное Пушкиным в процессе позднейшей правки предпочтение устоявшейся формуле, сменившей свободное словосочетание, легко объясняется тягой не очень опытного еще автора к поэтической кодификации. Не исключено, впрочем, что это косвенная улика, свидетельствующая о связи послания с одним из его претекстов, ранее в этом качестве не упоминавшимся. Речь идет о стихотворении П. А. Вяземского «К перу моему» (1816), в котором образцовая творческая и поведенческая стратегия, ассоциированная в поэтической переписке 1815 года с именем Карамзина, перeatрибутируется Жуковскому, который также побеждает в окололитературных баталиях, не участвуя в них:

земскому и В. Л. Пушкину» В. А. Жуковского. О литературно-политических полемиках 1800—1810-х годов, приведших к актуализации этой темы, см.: *Вазуро В. Э.* В преддверии пушкинской эпохи // «Арзамас»: Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 9—19.

⁶⁵ «Арзамас». Кн. 2. С. 279—280.

⁶⁶ Там же. С. 253.

⁶⁷ См. письмо В. А. Жуковского к П. А. Вяземскому от 19 сентября 1815 года — *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 15. С. 405.

Не тщетной остротой, но прелестью стихов
 Жуковский каждый час казнит своих врагов,
 И вкуса, и ума врагов ожесточенных.
 В творениях его, бессмертью обреченных,
 Насмешек не найдет злословцев жадный взор;
 Но смелый стих его бледнеющим зоилам
 Есть укоризны нож и смерти приговор.
 Пример с него бери...⁶⁸

Тематическая переключка позволяет с должной осторожностью предполагать, что именно «бледнеющие зоилы» Вяземского косвенно способствовали актуализации формулы «бледная зависть» в послании «К Жуковскому».

Трудно сказать, когда именно Пушкин познакомился с текстом Вяземского, однако возможность сделать это до осени 1816 г. (вероятного времени появления на свет послания «К Жуковскому») у него определено была. Стихотворение «К перу моему» становится известно петербургским литераторам, как минимум, весной 1816 года, когда Вяземский, приехавший в столицу в самом начале февраля и уже успевший поучаствовать в заседании «Арзамаса», читает его на вечере у А. И. Тургенева 4 марта в присутствии, в числе прочих, Н. М. Карамзина и В. Л. Пушкина.⁶⁹ Даже если «арзамасцы» не располагали списком послания, они, без сомнения, обсуждали новинку, тем более что сам Вяземский, задержавшийся в Петербурге до конца марта, все это время посещал собрания общества, общался с Карамзиным, гостил у Тургенева.⁷⁰ Во всяком случае, восторженное письмо А. С. Пушкина, адресованное Вяземскому 27 марта 1816 года, спустя два дня после знакомства с ним,⁷¹ включает в се-

⁶⁸ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. 3. С. 122.

⁶⁹ См. письмо А. И. Тургенева брату Н. И. Тургеневу от 7 марта 1816 года: «В субботу читал у меня Карамзин целую главу своей “Истории” в присутствии к<нязя> Салтыкова, Оленина, Нелединского, Гагарина, Уварова и всех моих приятелей. <...> Вяземский читал прекрасные послания свои к перу и к Жуковскому, а Пушкин своего “Опасного соседа”» (РО ИРЛИ, ф. 309, № 382, л. 139; благодарю Е. О. Ларионову за ссылку и текст); см. также: «Арзамас». Кн. 2. С. 519.

⁷⁰ См.: «Арзамас». Кн. 1. С. 325, 331, 343. Вяземский приехал в Петербург 2 февраля и возвратился в Москву 27 марта (см.: [Погодин М. П.] Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников: Материалы для биографии, с примечаниями и объяснениями М. Погодина. М., 1866. Ч. 2. С. 135; Грибоедовская Москва в письмах М. А. Волковой к В. А. Ланской. 1812–1818 гг. / Публ. М. П. Свистуновой // Вестник Европы. 1875. № 3. С. 237).

⁷¹ См.: Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. СПб., 2022. Т. 1. С. 105.

бя содержательную отсылку к стихотворению «К перу моему» и, вероятно, просьбу прислать автограф⁷² — увы, неясно, удовлетворенную ли: несмотря на обнадеживающие заверения В. Л. Пушкина,⁷³ об ответе на это письмо нам ничего не известно. В апреле послание читалось в Москве — 29 апреля 1816 года на заседании «Общества любителей российской словесности»,⁷⁴ а ранее, видимо, где-то еще, судя по восхищенному отзыву К. Н. Батюшкова.⁷⁵ Весьма вероятно, что А. И. Тургенев, неизменный источник и разносчик «арзамасских» сплетен, довел его мнение до сведения «арзамасцев». Не исключено также, что список или автограф стихотворения имелся у Карамзина,⁷⁶ в чьем обществе Пушкин провел лето 1816 года. Осенью послание «К перу моему» было опубликовано в «Трудах Общества любителей российской словесности»:⁷⁷ к 30 сентября 1816 года издание выходит из типографии,⁷⁸ объявление о его про-

⁷² О «дергающем» юного поэта «бешеном демоне бумагомарания», перекликающемся с «демоном рифм», терзающим лирического героя Вяземского, см.: *Ивинский Д. П.* Вяземский и «Арзамас»: Из комментария к письмам А. С. Пушкина // *Литературный факт.* 2016. № 1–2. С. 202–203. Предположение, что «русские стихи <...> Буало», о присылке которых Пушкин просит адресата, — именно послание «К перу моему», см.: *Лиллельсон М. И.* П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 56–57. Вопреки сомнениям Д. П. Ивинского, два эти наблюдения никак не противоречат друг другу: Пушкин мог слышать стихотворение Вяземского или знать его содержание, но нуждаться в тексте для чтения в лицейском кругу (см. в письме: «утешьте нас своими посланиями — и обещаю вам если не вечное блаженство, то по крайней мере искреннюю благодарность всего Лицея» — XIII, 3), тем более что получить автограф от старшего друга юному поэту наверняка было бы лестно. Версия, согласно которой Вяземский передал автограф Пушкину при письме, на которое тот отвечает, или при личной встрече 25 марта 1816 года (см.: *Ивинский Д. П.* Вяземский и «Арзамас». С. 202–203), удобнее для моего сюжета, — но, к сожалению, она недоказуема.

⁷³ См. письмо В. Л. Пушкина к А. С. Пушкину от 17 апреля 1816 г. (XIII, 4).

⁷⁴ См. протокол заседания: *Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете.* М., 1817. Ч. 8. С. 69.

⁷⁵ См. письмо П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от начала апреля 1816 года — Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 1. С. 43.

⁷⁶ См. его пассаж в письме к Вяземскому от 27 июня 1816 года: «Не спрашивайте о моих трудах; от дела не бегаю, а дела не делаю, хотя и часто сижу с пером в руке» (Письма Н. М. Карамзина к князю П. А. Вяземскому (1810–1826): (Из Остафьевского архива). С предисловием и примечаниями Н. И. Барсукова // *Старина и новизна.* СПб., 1897. Кн. 1. Отд. 2. С. 13), — перекликающийся с общей темой и настроением «К перу моему» (благодарю Н. Г. Охотина за указание на эту корреляцию).

⁷⁷ *Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете.* 1816. Ч. 5. С. 71–77.

⁷⁸ См.: Там же. 1817. Ч. 8. С. 87–88.

даже в Москве появляется 4 октября,⁷⁹ в Санкт-Петербурге — 31 октября,⁸⁰ а в самом начале ноября стихотворение Вяземского уже хвалит «Сын отечества».⁸¹ Именно в это время Пушкин пишет послание «К Жуковскому»; правит его он чуть позднее, вероятно, до начала 1817 года (см.: АПСС. Т. 1. С. 693). За два месяца книжка «Трудов» тоже могла теми или иными путями попасть в руки Пушкина.

Между посланиями «К перу моему» и «К В. А. Жуковскому» имеются значимые корреляции. Оба произведения носят программный характер, представляют собой декларации творческого кредо и ориентированы на общий претекст — «Послание доктору Арбетноту» («*Epistle to dr. Arbuthnot*», 1735) А. Поупа в переводе И. И. Дмитриева «Послание от английского стихотворца Попа к доктору Арбутноту» (1798), которое служило карамзинистам моделью для описания поэта, обитающего во «враждебном окружении».⁸² Вяземский частично заимствует у Поупа — Дмитриева образ идеального творца, не снисходящего до ответов на критики,⁸³ и еще ряд фрагментов;⁸⁴ Пушкин — традиционное обращение к учителям (см. об этом: АПСС. Т. 1. С. 695), в котором — что отдельно примечательно — 12-й стих, посвященный Дмитриеву, предположительно опосредствовался посланием П. А. Вяземского «К В. А. Жуков-

⁷⁹ Московские ведомости. 1816. № 80. 4 окт. С. 1762.

⁸⁰ Санкт-Петербургские ведомости. Первое прибавление. 1816. № 87. 31 окт. С. 870.

⁸¹ Сын отечества. 1816. Ч. 33. № 44. С. 224.

⁸² Подробнее см.: *Майофис М. А.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815—1818 годов. М., 2008. С. 175—186.

⁸³ Ср.: «Он добродетели талант свой посвящает / И в самых вымыслах приятно поучает: / Стыдится быть врагом совместников своих, / Талантом лишь одним смиряет дерзость их; / С презрением глядишь на ненависть бессильну, / На мщенье критики, на злость, вредом обильну...» (*Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений. С. 111).

⁸⁴ Ср.: П. А. Вяземский: «...Но в летописях света / Наш любопытный взгляд едва ль бы мог найти / От ремесла стихов отставшего поэта. / Он пишет, он писал, он будет век писать. / <...> / И Бавий, за него пред небом клятву дам, / По гроб не изменит ни рифмам, ни свисткам...» — И. И. Дмитриев: «Весь свет против тебя: и ложи, и партеры / Со всех сторон бранят, зевают и свистят, / <...> / С каким трудом паук мотает паутину! / Смети ее, паук опять начнет мотать: / Равно и рифмача не думай обращать! / Брани его, стыди; а он, доколе дышит, / Пока чернила есть, перо, всё пишет, пишет»; П. А. Вяземский: «Но наш разрыв с тобой, перо мое, напрасен. / Природа верх возьмет...» — И. И. Дмитриев: «О небо! сколько мной потраченных чернил! / Но лязь ль противиться влечению природы?» (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 123; *Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений. С. 104, 105).

скому» (1812).⁸⁵ Существенное, однако, что к Поупу—Дмитриеву восходят сюжетообразующие мотивы обоих текстов: во-первых, противопоставление подлинного таланта толпе докучных, невежественных и агрессивных графоманов, а во-вторых — апология сатиры, парадоксально противоречащая декларируемым образцовым поэтическим стратегиям. Последнее Вяземский прекрасно осознает и обыгрывает с помощью формул самоумаления, на поверку — притворного, так как поза его позаимствована у Буало: сетования на безволие и неспособность противиться «демону рифм» — из 2-й сатиры,⁸⁶ а признание собственного творческого несовершенства — из финала «Поэтического искусства» («L'Art poétique»)⁸⁷ Выбор сте-

⁸⁵ Ст. 12 пушкинского послания «И Дмитрев слабый дар с улыбкой похвалил...» (АПСС. Т. 1. С. 182) переключается со ст. «И важный Аттербур улыбкой ободрять...» (Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. С. 106); однако, по наблюдению П. М. Бицилли, именно в послании Вяземского к Жуковскому «улыбка одобренья» соединяется с именем Дмитриева («И Дмитриев, я зрю в чаду воображенья, / Приветствует мой дар улыбкой одобренья...» — «Арзамас». Кн. 2. С. 235) (см.: Бицилли П. М. Пушкин и Вяземский: К вопросу об источниках пушкинского творчества // Годешник на Софийския университет. Историко-филологически факултет. София, 1939. Т. 35. Вып. 13. С. 7).

⁸⁶ Ср.: П. А. Вяземский: «...и в самый этот час, / Как проповедь себе читал я в первый раз, / Коварный Демон рифм, злословцам потакая / И слабый разум мой прельщеньем усыпляя, / Без ведома его, рукой моею водил / И пред лицом судей с избытком отягчил / Повинную главу еще виною новой» — Н. Буало: «Et, maudissant vingt fois le démon qui m'inspire, / Je fais mille sermens de ne jamais écrire. / Mais, quand j'ai bien maudit et Muses et Phébus, / Je la vois qui paroît quand je n'y pense plus: / Aussitôt, malgré moi, tout mon feu se rallume; / Je reprends sur-le-champ le papier et la plume; / Et, de mes vains sermens perdant le souvenir, / J'attends de vers en vers qu'elle daigne venir» (перевод: «И, проклиная двадцать раз демона, который меня вдохновляет, / Я даю тысячу клятв никогда не писать. / Но, когда я уже хорошенько проклял и Муз, и Феба, / Я вижу ее, являющуюся, когда я уже о ней не думаю: / Тотчас, вопреки моей воле, мой огонь разгорается вновь; / Я тут же снова берусь за бумагу и перо; / И, не вспоминая о своих тщетных клятвах, / Я жду от стиха к стиху, что она соблаговолит прийти» — франц.) («Арзамас». Кн. 2. С. 162—163; Boileau-Despréaux N. Œuvres poétiques. Paris, 1808. P. 50).

⁸⁷ Ср.: П. А. Вяземский: «Еще когда б — чужих ошибок замечатель — / Ошибкам чужд я был, не столько б я робел, / <...> / Но утаить нельзя: в стихах моих пятно / В угоду критике найдется не одно» — Н. Буало: «Pour moi, qui, jusqu'ici nourri dans la satire, / N'ose encor manier la trompette et la lyre, / Vous me verrez pourtant, dans ce champ Glorieux / <...> / Censeur un peu fâcheux, mais souvent nécessaire / Plus enclin à blâmer que savant à bien faire» (перевод: «Что до меня, который по сию пору был вскормлен сатирой, / Не смеет еще братья за трубу и лиру, / Вы увидите меня, однако, на этом славном поприще / <...> / Цензор немного докучный, но часто необходимый, / Более склонный к осуждению, чем искусный в созидании») («Арзамас» Кн. 2. С. 181; Boileau-Despréaux N. Œuvres complètes. Paris, 1815. Т. 1. P. 237).

зи сатирика также подтвержден авторитетом Буало, чья 7-я сатира («Sur le genre satirique», 1663) явно просматривается в тексте послания.⁸⁸ Пушкин эти корреляции, без сомнения, считывал и приветствовал: Вяземский был признанным и образцовым выразителем литературной идеологии «Арзамаса», во многом ориентированной на стиль и творческие принципы Буало-сатирика и на выстроенные им иерархии, а ассоциированная с именем Вяземского репутация «русского Буало» казалась юному поэту притягательной и желанной.⁸⁹ Поэтому, надо полагать, в стихотворении «К Жуковскому» просматривается тот же парадокс, что и в послании «К перу моему»: объявляя «примером» Карамзина и Жуковского, стойко игнорирующих зоилов, Пушкин избирает и открыто пропагандирует роль непримиримого борца с литературными противниками, причем в процессе правки первоначального автографа этот пафос усиливается и превращается в программную декларацию⁹⁰ — весьма вероятно, не без влияния Вяземского.

* * *

Предложенные выше комментарии демонстрируют, как представляется, любопытный эффект: расхожие, устойчивые, даже заезженные «формулы» не появляются в стихотворении сами по себе; они каждый раз заново реконструируются из окружающего произведение плотного и очень конкретного контекста. Эта реконструкция может квалифицироваться как путь, ведущий к заранее известному результату, — потому что поэт, разумеется, «знает» лексемы того языка, к которому прибегает. Для комментатора, однако, интерес представляет именно путь: попытка проследить его позволяет поновому взглянуть на комментируемый текст и выявить его неочевидные, на первый взгляд, связи, смыслы и корреляции.

⁸⁸ См. комментарий В. И. Саитова в «Остафьевском архиве князей Вяземских» (СПб., 1899. Т. 1. С. 423—424).

⁸⁹ Подробнее о Буало как литературном ориентире «арзамасцев» см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Буало // Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. Л., 1926. С. 21—31; *Песков А. М.* Буало в русской литературе XVIII — первой трети XIX века. М., 1989. С. 59—67; о репутации Вяземского см.: *Ивинский Д. П.* Вяземский и «Арзамас». С. 201—205.

⁹⁰ Именно в слое позднейшей правки появляются ст. 98—102: «Разите дерзостных друзей непросвещенья. / Отмститель гения — друг истины, поэт! / Лиющая с небес и жизнь и вечный свет, / Стрелой гибели десница Аполлона / Сражает наконец ужасного Пифона» — АПСС. Т. 1. С. 184; см. там же с. 362 в разделе «Другие редакции и варианты» и факсимиле автографа ПД 14, л. 2 об. в иллюстративной подборке.

А как же обстоят дела с «бледным вором»? Удивительным образом здесь мы, кажется, сталкиваемся с противоположной ситуацией. Как упоминалось выше, в римской сатире «бледность» преступника мотивировалась осознанием вины и связанным с ней чувством страха перед неизбежной карой, земной или небесной.⁹¹ Примером такой интерпретации «бледности» в русской поэзии пушкинского времени могут служить ст. 105—112 «Послания к Плещееву: В день Светлого Воскресения» (1812) Жуковского, где участь «бледного татя», заранее страшасьегося Провиденья (зарифмованного с «привиденьем», тоже страшным), символизирует утешительные для автора и адресата страдания всех «злых» людей, включая неприятного соседа:

Но, друг, для злых есть зло и Провиденье!
Как страшное ночное привиденье,
Оно родит в них трепет и боязнь,
И Божий суд на языке их — казнь!
Самим собой подпоры сей лишенной,
Без всех надежд, без веры здесь злодей,
Как бледный тать, бредет уединенно —
И гроб вся цель его ужасных дней!..⁹²

Впрочем, и у самого Пушкина есть текст, хронологически гораздо более близкий к «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836), где «бледность» мотивируется так же. Это поэтическая шутка Петрония из «<Повести из римской жизни>» (1835) — «Что с тобой, скажи мне, братец?..⁹³», где бледный адресат сравнивается со «святотатцем» — человеком, оскорбившим богов и теперь страшасьегося их гнева; в отвергнутом варианте автографа на этом месте фигурирует «убийца». Впрочем, пушкинский Петроний тут же предлагает ряд других гипотетических мотивировок бледности, в числе которых и земное возмездие — сторож, принявший незадачливого любовника за вора, и встреча с привидением. В «Когда за городом, задумчив, я брожу...» бледность — то есть страх — вора, разоряющего памятники на ночном кладбище, легко объясняется любой из трех причин или всеми сразу. Другое дело, что, комменти-

⁹¹ Примеры см.: Kivistö S. *Medical Analogy in Latin Satire*. P. 26.

⁹² Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 180.

⁹³ О датировке и историко-литературном контексте стихотворения см.: Красноборождко Т. И. О второй стихотворной вставке в пушкинской «<Повести из римской жизни>» («Что с тобой, скажи мне, братец?..») // *Русская литература*. 2020. № 2. С. 5—18.

руя стихотворение, где «высокие» символические смыслы ассоциированы с сельским родовым кладбищем, а городское прочно встроено в материальную, бытовую и социальную повседневность, искать античные претексты (реальные и «сконструированные»), чтобы объяснить «бледность» обитателя этой удручающе приземленной и нарочито бессмысленной реальности, конечно, можно — но, наверное, уже не нужно.⁹⁴ Для понимания сюжета стихотворения они мало что дают; скорее тут уместнее было бы вспомнить персонажа стихотворения «Вурдалак» (1833) из «Песен западных славян»: «Трусоват был Ваня бедный: / Раз он позднею порой / Весь в поту, от страха бледный / Через кладбище шел домой» (III, 356).

Е. В. Кардаш

⁹⁴ Похожий — хотя гораздо более сложный — пример, показывающий, как первоначальный источник образа полностью растворяется и теряется в позднейших контекстах и Пушкиным, по всей вероятности, никак не учитывается, составляют «бледные» льстецы из стихотворения «О, Муза пламенной сатиры...» (см. подробнее: АПСС. Т. 3. Кн. 1. С. 907–908; коммент. Н. Г. Охотина).

Е. М. ХИТРОВО В ДУЭЛЬНОЙ ИСТОРИИ ПУШКИНА

Утром 4 ноября 1836 года Пушкин получил от дочери М. И. Кутузова Елизаветы Михайловны Хитрово следующее письмо:

Я только что узнала, что цензурой пропущена статья, направленная против вашего стихотворения, дорогой друг. Особа, написавшая ее, *разъярена на меня* и ни за что не хотела *показать* ее, ни *взять ее обратно*. Меня не перестают терзать за вашу элегию — я настоящая мученица, дорогой Пушкин; но я вас люблю за это еще больше и верю в ваше восхищение нашим героем и в вашу симпатию ко мне! Бедный <Чедаев>. Он, должно быть, очень несчастен от того, что накопил в себе столько ненависти к своей стране и к своим соотечественникам.

Элиза Хитрова урожденная княжна Кутузова-Смоленская (XVI, 180–181, 394; ориг. по-франц.).

В письме Хитрово упоминает о статье своего дальнего родственника Л. И. Голенищева-Кутузова, критиковавшего Пушкина

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
ПУШКИНСКАЯ КОМИССИЯ

**ВРЕМЕННОК
ПУШКИНСКОЙ
КОМИССИИ**

Выпуск 40



Санкт-Петербург
2026

УДК 821.161.0
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 1
В81

Издание основано в 1962 году

Ответственный редактор
А. Ю. БАЛАКИН

© Авторы статей, 2026
© Пушкинская комиссия РАН, 2026