

Е. В. АБРАМОВСКИХ

(Самарский государственный социально-педагогический университет,
г. Самара, Россия)

УДК 821.161.1-1(Пушкин А. С.)

ББК Ш33(Рос=Рус)5-8,445

«В ГОЛУБОМ ЭФИРА ПОЛЕ...» А. С. ПУШКИНА: ПРОВОЦИРУЮЩАЯ СИЛА «ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА НЕЗАКОНЧЕННОГО ТЕКСТА»

Аннотация: В статье рассматриваются «творческий потенциал» незаконченного отрывка А. С. Пушкина «В голубом эфире поле», парадоксальное единство бесконечности и предельности «творческого потенциала» незаконченного текста, креативная рецепция отрывка, художественные доминанты каждого реципиента, пространство границы «горизонта ожидания произведения» и «горизонта ожидания читателя». Под «творческим потенциалом» незаконченного текста понимается некая «система указателей», формирующая читательские стратегии, своеобразные «лакуны» текста, провоцирующие читателя на со-творчество. Такими указателями могут стать: жанровая доминанта, композиционная форма, сюжет и событие, система образов, поэтический язык и др.

Провоцирующая сила «творческого потенциала» незаконченного текста определила следующие типы креативной рецепции: формальная (количественная) реконструкция, антитетичная авторскому замыслу (М. Славинский, В. Итин); нейтральная реконструкция, реализующая те или иные стратегии творческого потенциала, не противоречащие логике авторского замысла (А. Майков, С. Головачевский, В. Ходасевич, Д. Иванов); рецепция, аутентичная авторской интенции или максимально к ней приближенная (Л. Токмаков, Г. Шенгели).

Ключевые слова: незаконченные тексты, русская поэзия, анализ стихотворений, креативная рецепция.

Понятие «незаконченность» функционирует в истории литературы наряду с определениями «non-finito», «незавершенность», «недосказанность», «неопределенность», «открытая форма», «открытая структура». Антитетичными по отношению к указанному ряду дефиниций являются понятия законченности, завершенности, целостности.

В рамках данной статьи обратимся к понятию незаконченного текста, то есть *случайно недописанного* (по каким-либо объективным или субъективным причинам), характеризующегося композиционной открытостью.

Поэтика незаконченного текста определяется «творческим потенциалом». Под «творческим потенциалом» незаконченного текста,

вслед за В. И. Тюпой, понимается некая «система указателей» [Тюпа, 1998: 17], формирующая читательские стратегии, это своеобразные «лакуны» текста [Ингарден, 1962], провоцирующие читателя на со-творчество. Метафорически «творческий потенциал» можно уподобить матрице, несущей кодовую информацию обо всём недоово-пленном тексте.

Горизонт ожидания незаконченного текста предполагает бесконечное провоцирование сознания творческого читателя на завершение, дописывание. И здесь принципиальной является установка на постижение великого замысла предшественника, на развертывание его сюжета на новом историческом материале, на реконструкцию авторской интенции.

Незаконченные произведения сами «проятся» в новую строку. При этом действуют такие механизмы читательского восприятия, как актуализация, идентификация, конституирование смысла. В зависимости от избранной читательской стратегии, реализуется та или иная программа, «творческий потенциал» незаконченного текста.

«Встреча» горизонтов ожидания произведения и читателя происходит в процессе «внутрицеховой» рецепции (термин М. В. Загидуллиной). Под «внутрицеховой» или творческой рецепцией мы понимаем процесс, отражающий суть диалога творческого читателя (писателя) с текстом предшественника (*писатель — произведение — другой писатель*). Для «внутрицеховой» рецепции актуальным является процесс конституирования смысла и закреплённость этого процесса в создании собственного художественного произведения (в акте творчества).

Рассмотрим эти положения на примере рецепции «творческого потенциала» незаконченного отрывка А. С. Пушкина «В голубом эфире поле» творческими читателями (писателями, поэтами, литературными критиками). Покажем реализацию внутренних стратегий «творческого потенциала» незаконченного текста в вариантах читательского дописывания.

Стихотворный набросок «О доже и догарессе» в ПСС датируется весьма неопределённо — 1824 – 1836 гг. Впервые был опубликован в 1856 году. История его темна и загадочна, как и у большинства незаконченных произведений. Разночтения связаны с «творческим потенциалом» самого фрагмента, с вариативным прочтением первой строки («В голубом эфире поле» или «Ночь светла; в небесном поле...»), с наличием второй строфы, открытой по рукописям Румянцевского музея (соответственно знакомой не всем реципиентам,

поскольку в собраниях сочинений Пушкина до 1951 года публиковалась только первая строфа) [Цявловская 1952].

В своем стихотворном наброске Пушкин обращается к сквозному сюжету мировой литературы. Истоки формирования творческого замысла «О доже и догарессе» у Пушкина связаны с образом венецианского дожа Марино Фальери (1354), правящего в эпоху, когда в республике господствовал олигархический режим купеческой патрицианской верхушки и роль дожа была ничтожна. Готовилось восстание, к которому примкнул 80-летний дож. Он был арестован, и 17 апреля 1355 года с «лестницы гигантов» дворца Дожей скатилась голова Марино Фальери, отсеченная палачом.

Т. Цявловская приводит предание, согласно которому Фальери вошел в заговор по личному поводу. Один патриций позволил себе оскорбить молодую жену дожа, а затем и его самого. Разгневанный старик подал жалобу в сенат, который наложил на обидчика ничтожное взыскание. Этой обиды дож вынести не мог [Цявловская 1952].

Соответственно в самом пратексте заложены противоречащие друг другу мотивы поведения героев (личные и общественные).

Без всякого сомнения, продолжатели пушкинского фрагмента отталкиваются от строчки «Старый дож плывет в гондole с догарессой молодой», в данном случае выступающей дифракцией классического текста, и не могут не обращаться к культурной проекции в целом. В том случае, когда такого обращения нет, мы имеем дело с антистетическим дописыванием – отрывом текста от общей культурной матрицы.

Примером серийности этого сюжета служат следующие произведения: новелла Гофмана «Дожд и догаресса» (1819), драма Байрона «Марино Фальери, дожд венецианский» (1820), трагедия Каземира Делавиня «Марино Фальери» (1829), картина Эжена Делакруа «Казнь дожа Марино Фальери» (1826), опера Доницетти «Марино Фальери» (1835).

Принципиальными для нас являются две противоположные версии сюжета о венецианском доже, представленные Гофманом и Байроном, поскольку и тот и другой текст в равной мере мог стать источником пушкинского отрывка.

В новелле Гофмана «Дожд и догаресса» сюжетные доминанты связаны с любовью героя к юной догарессе, жене старика дожа, в которой он узнает прекрасное дитя, товарища своих детских игр, а также со старой полусумасшедшей няней героя, знахаркой, прорицательницей, являющейся главной действующей силой сюжета.

Заговор и казнь дожа остаются на периферии сюжета, который построен на исполнении предсказаний: поскольку дож был, по венецианскому обычаю, обручен с морем, то ревнивая стихия мстит за него овдовевшей догарессе, перевернув лодку, на которой она и ее возлюбленный пытаются спастись бегством. Здесь догарессу зовут Аннунциата, «возвещенная». У Гофмана есть упоминание о девственности догарессы, на которой старик женится из тщеславия.

Байрон в трагедии «Марино Фальеро, дож венецианский» нетрадиционно рассматривает семейную драму: он полностью отвергает все возможные подозрения в адрес догарессы и дает ей «ангельское» имя Анджолины. Она – нравственное совершенство и искренне любит дожа. Старый Фальеро преувеличенно реагирует на насмешку над своим браком и требует смерти обидчика, возглавляет заговор низов. Внутреннюю пружину байроновской драмы и составляют эта перепутанность личных и общественных мотивов и недовольство собой старика, видящего, во что в устах кровожадных заговорщиков превращается его благородная идея заговора во имя восстановления прав народа.

Так, у Гофмана внимание акцентировано на психологии отношений героев, у Байрона – на общественных мотивах.

Пушкинская разработка данной темы далеко не однозначна. Очевидно движение авторского замысла в процессе работы. «Творческий потенциал» пушкинского наброска моделирует основные читательские стратегии. Их можно выстроить по следующим доминантам:

– Жанровая доминанта непосредственно определяет содержание и форму: песня, романс, баллада, лирическое стихотворение. Соответственно, если в концепции реципиента доминантным становится жанр баллады, то дописывание строится по законам баллады, в основе которой лежит сюжетность. Если реципиент импровизирует в жанре лирического стихотворения, акцент переносится на внутренние переживания героев. Первая строфа Пушкина содержит в себе равные возможности для развития каждого из указанных жанров.

– На уровне композиции перед нами экспозиция, вводящая в обстановку действия, и завязка, знакомящая с основными героями, дающая просторное поле воображению читателей для прогнозирования дальнейшего развития действия.

– Намечены основные линии сюжета, ими могут стать дальнейшее развитие отношений дожа и догарессы (конфликт в противопоставлении старого дожа и молодой догарессы); ревность дожа (из-за гондольера, молодого патриция, из-за молодости догарессы); возможная измена догарессы или, напротив, чистота и невинность; трагиче-

ская «любовь поневоле». Тем более значимым становится отношение самого Пушкина к сюжету о венецианском дожде Марино Фальеро и споры литературоведов по поводу источников развития сюжета: Гофман или Байрон. В соответствии с этим может быть определена доминанта сюжетного развития психологических отношений или исторических событий (отсюда и выходы на жанровую модификацию).

– Реконструкция классического «венецианского текста» (по определению Н. Е. Меднис [Меднис, 1999]) – (дож, догаресса, лунная ночь, гондола) – предполагает итальянские страсти, поэтому так актуален внешний колорит города, вовлекающего каждого в любовную игру. Принципиальным тогда оказывается образ Венеции как «разлучницы» дожа и догарессы, силы, подчиняющей дожа своим законам, по которым он вынужден прилюдно мстить обидчику.

– Система образов: старый дождь, молодая догаресса, возможное присутствие кого-то третьего. Лирический субъект проникнут любовью и сочувствием к догарессе (в пушкинских черновиках присутствует пятая строчка – «Догаресса молодая», очевидно, что Пушкина интересует точка зрения догарессы). Он сам смотрит на нее глазами молодого патриция и осознает свое превосходство над старым дождем. С другой стороны, лирический субъект видит себя в старом дожде (см. параллельный мотив в стихотворении А. С. Пушкина «От меня вечер Леила»). Возможно появление соперника дожа (об этом говорит и колорит романтической ночи, гондола, в которой обязательным персонажем является молодой гондольер).

– Поэтический язык (этот аспект становится камнем преткновения во всех случаях «внутрицеховой» полемики; например, эпистолярной полемики А. И. Куприна и В. Ходасевича: Ходасевич в своем варианте дописывания, по мнению Куприна, не смог реконструировать особенностей стиля пушкинского отрывка, почувствовать языка Пушкина, следовательно, и приблизиться к авторскому замыслу). Речь идет о тропах, синтаксической организации текста, звуковых и ритмических рядах, размере, характере рифмовки и др.

Вторая строфа, опубликованная в 1951 году, могла быть включена в творческое сознание реципиентов не ранее указанного времени, что мы и наблюдаем в истории дописываний. «Творческий потенциал» второй строфы репродуцируется только в продолжении Г. Сапгира, пристально работавшего с пушкинскими черновиками и литературоведческими исследованиями.

Воздух полн дыханьем лавра,
морская мгла,

Дремлют флаги бучентавра,
Ночь безмолвна и тепла

[Пушкин 1959: XVII, 30].

Итак, определим лакуны, семантизирующие «творческий потенциал» фрагмента с восстановленной второй строфой. Знаком, цепляющим творческое сознание, в данном случае становится одорическая характеристика «дыханье лавра» и упоминание о «флагах бучентавра».

Почему Пушкин отказывается от одоризмов, возникших в черновых редакциях (запах мирта и розы), и оставляет запах лавра, гипотетически можно объяснить движением замысла. Очевидно, что, развивая замысел, Пушкин колеблется между двумя вариантами, и два контрастных обозначения запахов –розы и лавра, подтверждают это сомнение. Запах розы, как и мирта, вписывается в романтическую традицию [Шервинский 1971]. А запах лавра, тонизирующий, бодрящий, побуждающий к действию, тянет за собой шлейф устойчивых ассоциаций – венок победителю, слава герою, и, соответственно, возникает иной смысловой обертон всего текста – общественное в доже превалирует над личным.

Очевидно, что вторая строфа акцентирует общественный характер конфликта, возможно, намечает сюжетные перипетии, связанные с реализацией социального статуса дожа (обручение с морем), с гибелью дожа (преувеличенная реакция на насмешку над его браком, участие в заговоре), с гибелью догарессы (месть морской стихии, с которой был обручен дож, за его гибель).

Это подтверждает и изменение внешней обстановки. Если в первой строфе мы видим спокойную поэтическую картину романтической ночи («ночь светла» или «в голубом эфира поле»), то во второй строфе появляются тревожные знаки – «морская мгла», «ночь безмолвна».

Таким образом, «творческий потенциал» самого фрагмента провоцирует «идеальных» читателей на варианты прочтения, связанные с акцентуацией того или иного образа — дожа, догарессы, патриция, Венеции; с сюжетностью (развитие отношений или проработка серийного сюжета); с возможным психологическим объяснением их отношений; реконструкцией итальянского колорита (пейзажная зарисовка Венеции и теплой ночи в Адриатическом море); с ориентированностью на определенную форму, заданную жанром (песня, баллада).

Актуализация произведения того или иного автора специфицируется особенностями национальных литератур. Для

русских поэтов и писателей знаковой фигурой становится А. С. Пушкин. В штрихах и набросках Пушкина писатели обнаруживали пружины и импульсы к собственному творчеству. Соблазн продолжения или самостоятельного решения именно пушкинских незаконченных отрывков оказывался тем большим, чем очевиднее в русском обществе утверждался статус Пушкина как великого национального Поэта [Загидуллина 2001]. Слава великого предшественника не давала покоя, отсюда и стремление развернуть именно пушкинский сюжет, тем самым приблизиться к Его пониманию, Его гениальности. «Пушкин как прототип (русского) писателя: в диахронном плане он выступает как интерпретанта фигур современников, в синхронном — как модель для жизнестроительства и творчества писателей различных литературных поколений» [Клименюк 1996: 242].

Так, Г. Сапгир в предисловии к «Черновикам Пушкина» – большой работе, открывающей путь в творческую лабораторию поэта, – объясняет попытку обращения к черновым редакциям поэта: «И мне страстно захотелось последовать за мыслью гения. <...> Нет, не состязаться, а скорее поучиться и проследить за всеми ходами и поворотами его творческой мысли. Попробовать вообразить, что могло бы получиться, если бы... “Если” — это слово будит воображение. Конечно, получается лишь один из возможных вариантов. Окончательное не существует, но поскольку его линии уже давно очерчены во времени воображением и традицией, можно считать, что оно есть. И вот — угадал, попал в “десятку”, так могло быть. Чувство такое, что мрамор потеплел под рукой» [Сапгир 1995: 3].

И не случайно в истории русской литературы нет иных текстов, которые дописываются столь часто, как пушкинские.

На уровне идентификации происходит самоотождествление читателя с текстом предшественника. Специфика «внутрицеховой» рецепции состоит в ее автокреативной природе. По словам М. М. Кедровой, «писатель непременно проецирует читаемое произведение на свою художественную манеру, выбирая точкой опоры такие его свойства, которые так или иначе соотносятся со свойствами его собственных произведений» [Кедрова 2002: 88].

В зависимости от избранной читательской стратегии (заполнение определенных лакун), реализуется та или иная программа, «творческий потенциал» текста. Комбинации в дешифровке лакун, пустых мест на уровне композиции, образной системы, жанра – бесчисленны. Однако в сознании каждого «творческого читателя» они накладываются на предшествующий культурный код, стиль и такую

важную характеристику творческой личности, как гениальность. Заключительный этап креативной рецепции – конституирования смысла и рождения нового произведения.

Нами установлены следующие варианты «внутрицеховой» рецепции пушкинских произведений.

Варианты продолжений отрывка «В голубом эфира поле...»:

<i>Соавтор</i>	<i>Дата дописывания отрывка</i>	<i>Название произведения</i>
А. Н. Майков	1887, 1888	Старый дож
М. Славинский	1896	Догаресса
С. Головачевский	1906	Догаресса
Н. О. Лернер	1920	В темном аде под землёю
В. Ходасевич	1924	Романс
Г. Шенгели	1925	В голубом эфира поле...
Д. Иванов	1930	Дождь и догаресса
В. Итин	1937	Догаресса
Г. Сапгир	1985, 1987	Баллара
Л. Токмаков	1995	Миссия
Т. Щербина	1996	Старый дог плывет в гондоле

Представленный в таблице репрезентативный материал позволяет сделать некоторые наблюдения:

1. Хронология создания текстов-дописываний показывает, что пушкинские незаконченные тексты привлекали внимание как в XIX, так и в XX веке.

2. Количество найденных текстов-дописываний указывает на серийность этого явления в истории литературы, что подтверждает идею о статусе Пушкина как великого национального поэта (соответственно, о стремлении приобщиться к его гениальному творчеству), с одной стороны, и с другой, что существует феномен незаконченного текста, который провоцирует сознание читателя на дописывание.

3. Уже на уровне анализа заголовочного комплекса очевидна реализация внутренней запрограммированности самого отрывка. В пяти из предложенных вариантов окончания отрывка «В голубом эфира поле...» акцентировано внимание прежде всего на образах главных героев. По мнению Майкова, это дождь, причем с качественной оценкой «старый»; по мнению Головачевского, Славинского и Итина – догаресса. В варианте заглавия Д. Иванова сохраняется баланс, равномерное распределение семантической нагрузки между дождем и догарессой. Ходасевич и Сапгир ориентируются на жанровую модификацию. Заглавия Г. Шенгели и Д. Иванова даны по первой строчке (характерный прием для поэтики Пушкина). Выбивается из общей тенденции

метафорическое заглавие рассказа Л. Токмакова «Миссия»; пародийное Т. Щербины «Старый дог плывет в гондоле», тоже по первой строчке (но какой!), и игровой вариант первой строки центона Лернера, каждое слово которой контрастно пушкинскому тексту: «В темном аде под землёю».

Представленные варианты заглавий: персонажное, жанровое, пародийное и метафорическое - определяют соответствующие художественные доминанты в самом незаконченном тексте, актуализованные в дописываниях творческих читателей.

Рассмотрим различные типы креативной рецепции незаконченного отрывка А. С. Пушкина «В голубом эфира поле...».

Антитетическое дописывание предполагает субъективную интерпретацию текста реципиентом, иногда полностью противоположную авторской интенции. Однако благодаря такому варианту интерпретации определяется иной ракурс восприятия.

Образец антитетического дописывания мы видим в стихотворении М. Славинского «Догаресса» [Славинский, 1896: 997-1000]. Перед нами вариант количественного, формального дописывания, связанный с вольным гипотетическим достраиванием сюжета, далёким от авторского замысла. Текст не вписывается в общую культурную традицию, не связан с мотивами Гофмана и Байрона. Полностью представляется плодом творческого воображения автора.

Исходная ситуация пушкинского наброска раскрывается благодаря двойному «сну» героев. Сон Дожа в данном случае даёт возможность автору вывести героя из сюжетной ткани повествования. Функциональным оказывается лишь сон Догарессы, в котором трансформируются реальные (воспоминания) события, связанные с отношениями героини и молодым соперником дожа.

Не тобой, властитель старый,
Догаресса занята, –
Ей иныя снятся чары,
Снится юность-красота.

Невозвратное былое
Перед ней воскресло вдруг, –
Сжалось сердце молодое
От забытых раньше мук...

Во сне догарессы возникает картина пышного пира во дворце (что, кстати, напоминает пародию на пушкинские «Египетские ночи»

(«Пир Клеопатры»), хотя самой догарессе далеко до inferнальной Клеопатры, ее стремления весьма ограничены). Догаресса ищет взглядом возлюбленного, буря противоречивых эмоций переполняет ее, затем следуют их краткое свидание и разлука (он уезжает на войну).

В указанном варианте продолжения характер дожа не выписан, догаресса представлена как женщина, томящаяся от нереализованных желаний, ее возлюбленный – как «настоящий» рыцарь, который ее никогда не забудет, но ничего не готов предпринять для счастья.

То же касается и общего объема текста дописывания, явно не соразмерного пушкинскому замыслу: двадцать строф, часто варьирующих друг друга, далеки от пушкинского лаконизма.

Интересна эта творческая реализация особым вниманием к любовнику догарессы (ему посвящены семь строф из восемнадцати). Он – воплощение романтических штампов, которые, как оказывается, вполне соответствуют горизонту ожидания догарессы.

«Догаресса» Славинского представляет собой вариант антитетического дописывания. Единственной гранью сближения с пушкинскими текстами становится попытка проникнуть во внутренний мир догарессы, стремление понять ее состояние. «Творческий потенциал» пушкинского наброска, оторванный от пратекста о Марино Фальери, условен. И вариант продолжения Славинского, далекий от литературоведческого дискурса, можно рассматривать как пример вольной интерпретации.

Еще один вариант продолжения пушкинского отрывка «В голубом эфира поле», относящийся к данному типу рецепции, представляет собой «Догаресса» [Итин 1937: 72] В. Итина. Произведение стилизовано под городскую романс с устойчивым набором признаков: ревность дожа, измена догарессы, убийство дожа молодым гондольером и счастливый финал – счастье с возлюбленным (неважно, какой ценой):

«В голубом эфира поле,
Блещет месяц золотой».
Гондольер плывет в гондоле
С догарессой молодой.

К образу догарессы Итин примеряет маску пушкинской Татьяны. В этом контексте вариант продолжения Итина отсылает читателей к роману «Евгений Онегин». Однако догаресса заявлена с антипушкинской формулой поведения. Жертва героини в данном случае связыва-

ется с отказом от «роскоши», богатства: «лучше буду я бедна, / но любимому верна».

«Творческий потенциал» пушкинского текста в таком варианте продолжения оказывается не реализованным, несмотря на заявленное в подзаголовке отношение к тексту предшественника – «Подражание Пушкину».

Нейтральное дописывание. Реконструкция авторского замысла при таком типе рецепции производится с учетом историко-литературного контекста. При этом реализуются те или иные стратегии, не противоречащие логике авторского замысла, но в то же время и не усиливающие продуцирующую способность творческого потенциала (А. Майков, С. Головачевский, Вл. Ходасевич, Д. Иванов).

У А. Майкова [Майков 1977: 285] в варианте дописывания отрывка «В голубом эфира поле...» пушкинские строки даны в качестве цитаты, тем самым подчеркивается интенция соавтора вступить в творческий диалог с текстом предшественника на равных. После пушкинских строк меняется ракурс изображения, внимание сосредотачивается на дожде, который обращается к догарессе с мудрой речью.

Занимает догарессу
Умной речью дож седой...
Слово каждое по весу –
Что червонец дорогой...

«Лакунами» пушкинского отрывка для Майкова являются: воссоздание характера дождя, его внутреннего мира, его отношения к догарессе. На уровне сюжета мотив ревности дождя связан с появлением «возлюбленного» догарессы. Очевидно, обозначение «кто-то в маске» атрибутирует романтический образ влюбленного юноши и венецианского маскарада. Зеркально отражены в композиции стихотворения два фрагмента – речь дождя и песня незнакомца. Показательно, что речь дождя, занимающая четыре строфы текста, не воспринимается догарессой, это самолюбование дождя.

Кто сказал бы в дни Аттилы,
Чтоб из хижин рыбаей
Всплыл на отмели унылой
Этот чудный перл морей.

Чтоб, укрывшийся в лагуне,
Лев Святого Марка стал

Выше всех владык – и втуне
Рев его не пропадал!

Дождь представлен как государственный деятель, гордящийся мощью Венеции. Его речь пафосна (характерно использование высокой лексики: «перл», «втуне», «перуны») и является своеобразной одой городу, что позволяет рассматривать Венецию как соперницу догарессы. Примечательно, что догаресса не дана в восприятии дождя, а Венеция описывается как прекрасная возлюбленная, сравнивается с жемчужиной («этот чудный перл морей»). Догарессе же чужды все общественно-политические амбиции дождя, и ее реакция на эту речь однозначна – «догаресса – мирно спит!» Характерно, что именно после этой речи возникает в тексте мотив спящей женщины во власти мужчины – знак неразбуженной страсти.

Второй вставной фрагмент связан с песней незнакомца:

С старым дождем плыть в гондоле...
Быть его – и не любить...
И к другому, в злой неволе,
Тайный вымысел стремить...

Тот «другой» — о догаресса! –
Самый ад не сладит с ним!
Он безумец, он повеса,
Но он любит и любим!..

Однако реакция догарессы на «чье-то пенье», «цитры звон» не выдает глубоких чувств, переживаний, она по-прежнему «так ровно дышит», «спит она или не спит», то есть внешне остается такой же равнодушной. В финале двойная репрезентация ревности: слышала она песню или нет, спит или не спит, неуверенность в улике. На этот вопрос читатель так и не получит ответ, поскольку финал стихотворения Майкова по-пушкински открыт.

Вспышкой ревности дождя («рванул усы седые», «целый ад») и завершается этот вариант дописывания. Характер догарессы, который явно интересовал Пушкина, здесь не реализован. Характер дождя выписан по контрасту: на протяжении всего текста он испытывает сложные и противоречивые чувства – любовь, отеческая нежность к догарессе и укол самолюбия из-за невнимания догарессы к его мудрой речи, умение прощать и тяжелые муки ревности.

Таким образом, в стихотворении Майкова можно увидеть реализацию творческого потенциала фрагмента, связанную с

ревностью дожа к молодому сопернику. Причем измена догарессы ничем не подтверждена (слова песни «Он безумец, он повеса, / Но он любит и любим!») – только намеки на гипотетическое развитие отношений). Здесь мы видим и сложный, глубокий характер дожа, рефлектирующего по поводу своего положения.

С. Головачевский¹ [Головачевский 1906: 31-34] в своем варианте дописывания лирического наброска под названием «Догаресса» указывает, что он вслед за Майковым продолжает пушкинский текст: «по примеру Майкова, я взял на себя смелость продолжить его». Но для Головачевского акцент смещается на образ догарессы, что обозначено и в заглавии. Первая часть стихотворения содержит подробное портретное описание героини. Она сравнивается с «ярким жемчугом в море» (ср. у Майкова: Венеция – «перл морей»), а также с мифологическим образом Дианы с полотен Тициана. Эти сравнения создают идеальный образ возлюбленной. Для дожа в догарессе сосредоточен смысл жизни (и Венеция, и море гармонично ей послушны, подчинены).

С. Головачевский также использует мотив сна. Однако сон догарессы не эксплицирован (как у Славинского), но очевидно, что догарессе снятся те же нереализованные мечты. И таким прорывом из сна становится имя возлюбленного. Вся вторая часть стихотворения – репрезентация ревности и мести дожа: «перед ним раскрылась тайна, – / Убежден в измене он».

Далее внешнее пространство не меняется («по волнам скользит гондола / мимо храмов и дворцов»), но безумные мысли дожа, одержимого страстью и ревностью, разрушают всю идиллию волшебной ночи («яд, оковы, казематы»). Гипотетически можно достроить нереализованный финал: мечь дожа в духе шекспировской трагедии («Отелло»).

¹ Головачевский Сергей <?> (ок. 1875 - после 1911 (?)), — поэт, переводчик. Биографические сведения о нем практически неизвестны. Его личность остается загадкой. С. Головачевский издал две собственных книги – «Стихотворения» (М., 1900) и «Мене текел парес» (М., 1906). Помимо этого, выпустил две книги бельгийских поэтов в своем переводе: Жоржа Роденбаха (Царство молчания. М., 1903) и Ивана Жилькена (Ночь. М., 1911). Вероятно, он принадлежал к кругу авторов «Скорпиона», печатался в «Золотом руне» и в антологии «Современные армяские поэты» (М., 1903). Современники не высоко оценивали творчество поэта. В. Ходасевич в своих рецензиях определял С. Головачевского «графоманом».

Головачевский использует кольцевую композицию с характерным многоточием «Тихо все... в небесном поле / блещет месяц золотой...», замыкая бурю страстей всепримирающей вечностью. Он не ставит целью проникнуть в байроновский и гофмановский сюжеты. Актуальным для Головачевского становится мотив ревности, именно эту лакуну пушкинского отрывка он восполняет в своем варианте завершения.

Следующий вариант продолжения, относящийся к данному типу рецепции, – «Романс» В. Ходасевича [Ходасевич 1996: 307]. Пустыми местами пушкинского незаконченного наброска для Ходасевича являются: характер догарессы, мотивы ревности дожа.

Догаресса задана на сплошных отрицаниях, через них прорисовывается тихий кроткий, но и своевольный характер героини. Через отрицание дан своеобразный протест догарессы: «на супруга не глядит», «ничего не говорит». Песня гребца про высокое преданье будит мысли дожа:

И под Тассову октаву
Старец сызнава живет,
И супругу он по праву
Томно за руку берет.

Состояние дожа определено в предпоследней строфе – «охлаждаюсь поневоле, / дож поникнул головой», что отсылает к ремарке Шенгели по поводу догарессы «Догаресса поневоле / прикрывает взор живой» – перевернутая ситуация. Деспотизм дожа изображен через характерную динамическую деталь:

С Лидо теплый ветер дует,
И замолкшему певцу
Повелитель указывает
Возвращаться ко дворцу.

В. Ходасевич в новом сюжете воссоздает пение венецианского гондольера. По мнению И. А. Балашовой, «мы узнаем особенности пушкинской поэтики, своеобразиие передачи его музыкальных впечатлений...», но в то же время «у Ходасевича дож наделен главной ролью, которая у Пушкина принадлежала догарессе, замещавшей великолепие и благость мира. Такое перераспределение ролей обнаружило, что система образов пушкинского наброска не была вполне понята и усвоена Ходасевичем» [Балашова 2000: 24].

По словам Н. Меднис, «В. Ходасевич полностью снимает в своем стихотворении исторические аллюзии, которые были бы неуместны в нем и из-за жанровой ориентации текста. Исключает он и ту не вполне реализованную линию, которая намечена у А. Майкова. В «Романсе» В. Ходасевича сохранен заданный Пушкиным романтический колорит, в который вписан пушкинский же образ поющего Тассовы октавы гондольера, но при этом представлена вполне бытовая ситуация неравного брака без какого бы то ни было намека на реальную или невозможную измену. В этом плане жанровое определение В. Ходасевича более соответствует стихотворению Г. Шенгели (1925), также пытающегося завершить пушкинский отрывок и вновь воскрешающего шекспировскую коллизию. Тема кары за измену, ставшая у него едва ли не центральной, роднит данное стихотворение (по сюжету, а не по стилистике) с жестоким романсом» [Меднис 1999: 306].

В «Романсе» Ходасевича следует отметить принципиальную установку на незавершенность, лирическую недоговоренность, эмоциональную многозначность, песенный характер. Соответственно в жанре лирического стихотворения Ходасевич отходит от намеченного у Пушкина сюжета балладного характера.

Еще один вариант дописывания пушкинского наброска «В голубом эфира поле...», относящийся к нейтральной рецепции, принадлежит Димитрию Вяч. Иванову¹. Появление стихотворения «Дождь и догаресса» Д. Иванова [Иванов 1938: 182] было спровоцировано творческим заданием, предложенным В. А. Мануйловым² для сборника «Литературные игры». Работой над разделом «Каждый-писатель» в указанном сборнике заинтересовался Д. Иванов. Доминантным в предложенном им варианте дописывания пушкинского наброска становится психология отношений героев:

Догаресса молодая
И печальна, и бледна,
На лагуны взор бросая,

¹ Иванов Димитрий Вячеславович (р. 1912) — по разысканиям Л. А. Шеймана (см.: Шейман Л. А., Соронкулов Г. У. Пушкин и его современники: Восток – Запад. Очерки. Бишкек, 2000. С. 491), сын поэта-символиста и религиозного философа Вячеслава Ивановича Иванова (1866–1949). С 1924 года живет в Италии. Известен как журналист, писатель, литературовед, редактор брюссельского собрания сочинений отца. Более подробно о нем см.: Иванова Лидия. Воспоминания. Книга об отце /подготовка текста и коммент. Джона Мальмстада. М., 1992; Обер Р., Гфеллер У. Беседы с Димитрием Вячеславовичем Ивановым / пер. с фр. Е. Баевской, М.; СПб., 1999.

² В. А. Мануйлов, лермонтовед и пушкинист, в свое время был любимым учеником Вяч. Ив. Иванова, секретарем его семинаров, другом семейства.

Смутно думает она:

«Пусть в любви немало горя, –
Без нее не красен свет,
И с самим супругом моря
В пышном блеске счастья нет».

И грустит, еще не зная,
Что ей мрачный рок грозит,
Догаресса молодая,
И угрюмый дож молчит.

Стихотворение характеризуется пушкинской открытостью, недосказанностью. Решение обозначенного конфликта «любовь – долг» прояснено благодаря сверхзнанию лирического субъекта: «и грустит, еще не зная, / что ей мрачный рок грозит...». В этом намеке угадывается следование за сюжетом новеллы Э. Гофмана «Дождь и догаресса». Дописывание Д. Иванова не противоречит творческому потенциалу пушкинского наброска, однако и не усиливает его.

Аутентичная рецепция. Варианты дописываний указанной модификации максимально приближены к авторской интенции (Г. Шенгели, Л. Токмаков).

Варианты творческого диалога с Пушкиным В. Ходасевича и Г. Шенгели достаточно подробно рассмотрены в статье В. Перельмутера [Перельмутер 1996], поэтому мы лишь наметим интересующие нас аспекты проблемы.

В варианте продолжения Г. Шенгели [Шенгели 1997: 130] однозначно задан психологизм, тем более очевидный в сравнении с сюжетностью, доминирующей у Майкова и Головачевского. Намечен тонкий баланс между двумя гранями, Шенгели не склоняется ни к одному из предложенных Гофманом и Байроном вариантов решения ситуации. В этом и заключается тайна пушкинского текста, предполагающего неоднозначные интерпретации. Шенгели необыкновенно тонко попытался ее разгадать.

В голубом эфира поле
Ходит месяц золотой.
Старый дож плывет в гондоле
С догарессой молодой.

Догаресса молодая,
Призадумавшись, глядит,
Как звезда любви, играя,

Мутны волны золотит.

Глянул дож и поникает,
Думой сумрачной томим:
Ах, опять красой сверкает
Тот патриций перед ним.

Тот прелестник и повеса...
Вдруг донесся дальний крик,
И пугливо догаресса
Обратила бледный лик.

Молвил дож, помедлив мало,
Указуя на волну:
«То спустили в рябь канала
Долг забывшую жену».

Догаресса поневоле
Прикрывает взор живой.
В голубом эфира поле
Никнет Веспер золотой.

Состояние догарессы – задумчивая влюбленность. Дождь ее слишком хорошо понимает, от этого его дума тяжела. В данном случае очевидно обращение Шенгели к семантическим доминантам варианта продолжения Майкова. Двоеточие объясняет причину конфликта – в патриции, который «сверкает красой». Многоточие после стиха «тот прелестник и повеса» (см. Майков) предполагает реконструкцию мыслей догарессы об этом герое, как ее возлюбленном. «Вдруг» выступает маркером, отмечающим, что произошло что-то неожиданное, и прогнозирующим дальнейшее развитие сюжетной ситуации. Объяснение дождя – то утопили изменницу – завершает действие. Кольцо смыкается – «никнет Веспер». Веспер в данном случае является своеобразным двойником патриция, то есть никнет звезда любви.

В. Перельмутер рассматривает пример дописывания Шенгели как образец тонкого знания творчества Пушкина: «Превосходный знаток творчества Байрона (и впоследствии – переводчик всех его поэм), Шенгели убедительно связывает пушкинский замысел не с Гофманом, совсем с другим источником – с поэмой Байрона “Марино Фальери, дож Венеции”, несомненно, знакомой Пушкину (во французском переводе). Трагическая история Марино Фальери, вступившегося за честь молодой жены и погибшего, естественно ассоциируется с

полутора последними годами жизни Пушкина (что, кстати, дает основания передатировать набросок, первоначально отнесенный к 1822 году, а затем – с ничуть не большей достоверностью – к 1830; наиболее вероятной датой представляется 1836 год). Таким образом, стихотворение Шенгели - редчайший пример историко-литературной полемики: пушкинист Шенгели с пушкинистом Ходасевичем – лаконично и поэтически-аргументированно» [Перельмутер 1996: 478].

Однако если у Байрона догаресса задана идеальным и невинным образом, то у Шенгели ее мотивы неоднозначны: «тот прелестник и повеса...», очевидно, эта фраза раскрывает внутренний мир догарессы, влюбленной девушки. Это проявляется и в таких психологических жестах, как «пугливо догаресса / обратила бледный лик», «догаресса поневоле / прикрывает взор живой».

Вряд ли можно согласиться с трактовкой Н. Меднис продолжения Шенгели как пародийного; напротив, нам кажется, что этот вариант наиболее приближен к пушкинскому.

Литературная игра с различными уровнями структуры текста предшественника относится к более сложному типу креативной рецепции.

Подобный тип рецепции представляет собой «свободную игру» понятий и слов, «галактики обозначающих» (термин Р. Барта). Тексты, созданные по этому закону, открыты и многозначны; они будто бы бесконечно переписываются и дополняются автором и читателем одновременно, вовлекая всё новых читателей в процесс со-творчества.

Примером подобной рецепции являются варианты Г. Сапгира в «Черновиках Пушкина», а также игровые тексты Н. О. Лернера, Т. Щербины.

В рассматриваемом типе рецепции усиливается продуцирующая сила творческого потенциала незаконченного текста. Он усложняется, обрастает новыми коннотатами.

Вариант окончания пушкинского отрывка «В голубом эфира поле...» Г. Сапгира выдает тот кропотливый литературоведческий труд (знакомство со всеми черновыми редакциями, с творческой историей отрывка и т. д.), который позволил реконструировать пушкинский замысел. Особенно интересен этот вариант продолжения в том отношении, что включен в большую работу, названную автором «Черновики Пушкина» [Сапгир 1992]. Сапгир пытается постичь замыслы Пушкина через повторение его эстетического опыта, поэтому пробует себя в разных ипостасях творческого читателя. Он выступает и как *поэт*, и как *прозаик*, и как *литературный критик*. Соответственно выстраивает интертекстуальные связи с различными текстами Пушкина, прозаиче-

ческими и поэтическими, законченными и незаконченными, различными редакциями этих текстов, играя с ними и через эту игру моделируя сам процесс творчества.

Значимой в дописывании Сапгира становится жанровая установка. «Баллара» (ит. ballare — танцевать) – танцевальная песня шутиливолюбовного содержания, что выносится в заголовок (см. у Ходасевича «Романс»). У Сапгира мы наблюдаем нечто среднее между балладой и балларой. «Балладный конфликт, – по словам Р. В. Иезуитовой, – обычно связан с нарушением героем каких-либо запретов, мотивы которых весьма разнообразны и коренятся в устойчивости этики, морали, религии. Эти нарушения обусловлены тем, что психология балладного героя не совсем обычная, с какими-то отклонениями от принятых норм (иногда патологического, но чаще всего эмоционально-импульсивного свойства)» [Иезуитова 1974: 167]. Таким мотивом отклонения от общепринятых норм является ревность дожа (ничем в данном случае не мотивированная), ведущая к гибели молодого патриция и, в конечном счете, его самого. Сапгир четко следует в разработке данного сюжета за Байроном. В «Балларе» творческий потенциал пушкинского фрагмента раскрывается именно через мотив обручения дожа с морем:

*Воздух полн дыханьем лавра,
С лодок музыка звучит,
Дремлют флаги бучентавра,
Море темное молчит.*

Так бы плыть под звон гитары
И не думать ни о чем...
Здесь он был – правитель старый
С морем бурным обручен.

Обручаясь, с бучентавра
Бросил в волны он кольцо.
И печально и коварно
В полутьме его лицо.

Это действие можно рассматривать как символ государственной власти и могущества дожа, что и заявлено у Пушкина во второй строфе. Тем самым Сапгир отказывается от психологической прорисовки ситуации (отношения дожа, догарессы и патриция), акцентируя внимание на общественном характере конфликта: месть дожа своему обидчику («ждут убийцы кондотьера»; «никому еще Фальеро / оскорбленья не прощаль») и казнь дожа («по ступеням с гулким стуком пока-

тилась голова...»¹). Кстати, это единственный вариант дописывания данного отрывка с кровавой развязкой.

В стихотворении сохраняется кольцевая композиция, как и во всех упомянутых вариантах продолжения: «Ночь тиха. В небесном поле / Гаснет Вesper золотой». Только в данном случае повторяющаяся строфа заставляет по-новому взглянуть на весь текст: несмотря на смерть дожа, исходная ситуация – ревность старого мужа молодой жены – вечна. Глагол же «гаснет» в этой строфе указывает на исчерпанность конкретной сюжетной ситуации и в то же время переворачивает ее, превращая героев в марионеток, разыгравших небольшой спектакль, а венецианский фон — в театральную декорацию.

Для Г. Сапгира ключ к разгадке замысла найден именно во второй строфе, она выводит действие из стадии завязки на новый уровень решения конфликта. Для баллады характерна сюжетная завершенность, что и присутствует у Г. Сапгира.

Итак, Г. Сапгир воплощает «творческий потенциал» пушкинского фрагмента, в частности, ориентированной на байроновский текст второй строфы, тем самым подтверждает научную гипотезу, высказанную в художественной форме Г. Шенгели.

Таким образом, мы рассмотрели «творческий потенциал» пушкинского незаконченного отрывка. Его отличительными чертами являются: соотношение реального и возможного сюжета; наличие указаний, заложенных в структуре текста, на противоположные линии развития в сюжете героев (гофмановская или байроновская линия развития сюжета о доже и догарессе). Очевидной является «оставленность» текстов на пороге ситуации, дающей равные шансы для противоположных прочтений.

Провоцирующая сила «творческого потенциала» незаконченного текста определила следующие типы креативной рецепции: формальная (количественная) реконструкция, антитетичная авторскому замыслу (М. Славинский, В. Итин); нейтральная реконструкция, реализующая те или иные стратегии творческого потенциала, не противоречащие логике авторского замысла (А. Майков, С. Головачевский, В. Ходасевич, Д. Иванов), и реконструкция, аутентичная авторской интенции или максимально к ней приближенная (Л. Токмаков, Г. Шенгели).

В ходе исследования мы выявили особенности интенциональности самого создателя незаконченного текста,

¹ Очевидна аллюзия к заключительной фразе трагедии Байрона: «Скатилась голова Кровавая по лестнице Гигантов!»

определили парадоксальное единство бесконечности и предельности «творческого потенциала» незаконченного текста, рассмотрели художественные доминанты каждого реципиента, обозначили пространство границы «горизонта ожидания произведения» и «горизонта ожидания читателя».

ЛИТЕРАТУРА

Балашова И. А. Романтическая мифология А. С. Пушкина : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Вел. Новгород, 2000.

Головачевский С. Догаресса // Головачевский С. Мене текел парес : стихотворения. М. : Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1906. С. 31–34.

Гринцер П. А. Неоконченное произведение // Мировое древо : международный журнал по теории и истории мировой культуры. 1997. Вып. 5. С. 105–124.

Дмитриева Н. Л. Роза у Пушкина и Тургенева // Русская литература. 2003. № 3. С. 101–105.

Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 2001.

Иванов Д. Вяч. Дождь и догаресса // Литературные игры : пособие для руководителей литературных кружков и библиотекарей / сост. В. А. Мануйлов. Л. ; М. : Учпедгиз, 1938. С. 182.

Иезуитова Р. В. «Легенда» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х гг. Л. : Наука, 1974. С. 139–176.

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М. : Изд. иностр. лит., 1962.

Итин В. Догаресса // Сибирские огни : Литературно-художественный журнал. 1937. № 2 (март-апрель). С. 72.

Итина Л. Поэт, писатель и путешественник // Вестник Online. № 5 (342). 03 марта 2004 года. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0303/win/itina.htm>. (дата обращения: 02.12.2016).

Кедрова М. М. «Война и мир» в восприятии И. С. Тургенева // «Война и мир» : Жизнь книги. Тверь : ТГУ, 2002. С. 88–104.

Клименюк Н. Наши Пушкины : Пушкинский миф как регулятор культурных процессов в России XIX–XX вв. // Концепция и смысл : сб. ст. в честь 60-летия В. М. Марковича. СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. С. 242–244.

Майков А. Н. Старый дождь // Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1977. С. 285 (Библиотека поэта : Большая серия).

Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск : Но-

восибирский гос. пед. ун-т, 1999.

Перельмутер В. «Потаенная полемика» // Октябрь. 1996. № 6. С. 165–171.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. [17].

Сапгир Г. Баллара // Сапгир Г. Черновики Пушкина. М. : Раритет, 1992. С. 73–75. Экз. № 87.

Сапгир Г. Черновики Пушкина (неизданное и найденное). М. : Моск. гос. музей В. Сидура. 1995. Вып. 17.

Славинский М. Догаресса // Север. 1896. № 29. С. 997–1000.

Тюна В. И. Творческий потенциал пушкинских набросков // А. С. Пушкин : филологические и культурологические проблемы изучения : материалы международной научной конференции 28–31 октября 1998 г. Донецк : ДГУ, 1998. С. 16–18.

Ходасевич В. Ф. Романс // Собр. соч. : в 4 т. М. : Согласие, 1996. Т. 1. С. 307.

Цявловская Т. Вновь найденный автограф Пушкина «В голубом небесном поле» (Публикация Т. Цявловской) // Литературное наследство. М. : Изд-во АН СССР, 1952. Т. 58. С. 279–286.

Шенгели Г. «В голубом эфира поле...» // Шенгели Г. Иноходец : собрание стихов М. : Совпадение, 1997. С. 130.

Шервинский С. В. Цветы в поэзии Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л. : Наука, 1971. С. 134–140.

REFERENCES

Balashova I. A. Romanticheskaya mifologiya A. S. Pushkina : avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk. Vel. Novgorod, 2000.

Golovachevskiy S. Dogaressa // Golovachevskiy S. Mene tekkel pares : stikhotvoreniya. M. : T-vo skoropech. A. A. Levenson, 1906. S. 31–34.

Grintser P. A. Neokonchennoe proizvedenie // Mirovye drevo : mezhdunarodnyy zhurnal po teorii i istorii mirovoy kul'tury. 1997. Vyp. 5. S. 105–124.

Dmitrieva N. L. Roza u Pushkina i Turgeneva // Russkaya literatura. 2003. № 3. S. 101–105.

Zagidullina M. V. Pushkinskiy mif v kontse XX veka. Chelyabinsk : Chelyab. gos. un-t, 2001.

Ivanov D. Vyach. Dozh i dogarressa // Literaturnye igry : posobie dlya rukovoditeley literaturnykh kruzhek i bibliotekarey / sost. V. A. Manuylov. L. ; M. : Uchpedgiz, 1938. S. 182.

Iezuitova R. V. «Legenda» // Stikhotvoreniya Pushkina 1820–1830-kh

gg. L. : Nauka, 1974. S. 139–176.

Ingarden R. Issledovaniya po estetike. M. : Izd. inostr. lit., 1962.

Itin V. Dogaressa // Sibirskie ogni : Literaturno-khudozhestvennyy zhurnal. 1937. № 2 (mart-aprel'). S. 72.

Itina L. Poet, pisatel' i puteshestvennik // Vestnik Online. № 5 (342). 03 marta 2004 goda. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0303/win/itina.htm>. (data obrashcheniya: 02.12.2016).

Kedrova M. M. «Voyna i mir» v vospriyatii I. S. Turgeneva // «Voyna i mir» : Zhizn' knigi. Tver' : TGU, 2002. S. 88–104.

Klimenyuk N. Nashi Pushkiny : Pushkinskiy mif kak regulyator kul'turnykh protsessov v Rossii XIX–XX vv. // Kontsepsiya i smysl : sb. st. v chest' 60-letiya V. M. Markovicha. SPb. : Izd-vo S.-Peterburgskogo un-ta, 1996. S. 242–244.

Maykov A. N. Staryy dozh // Izbrannye proizvedeniya. L. : Sov. pisatel', 1977. S. 285 (Biblioteka poeta : Bol'shaya seriya).

Mednis N. E. Venetsiya v russkoy literature. Novosibirsk : Novosibirskiy gos. ped. un-t, 1999.

Perel'muter V. «Potaennaya polemika» // Oktyabr'. 1996. № 6. S. 165–171.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 16 t. M. : Izd-vo AN SSSR, 1959. T. [17].

Sapgir G. Ballara // Sapgir G. Chernoviki Pushkina. M. : Raritet, 1992. S. 73–75. Ekz. № 87.

Sapgir G. Chernoviki Pushkina (neizdannoe i naydennoe). M. : Mosk. gos. muzey V. Sidura. 1995. Vyp. 17.

Slavinskiy M. Dogaressa // Sever. 1896. № 29. S. 997–1000.

Tyupa V. I. Tvorcheskyy potentsial pushkinskikh nabroskov // A. S. Pushkin : filologicheskie i kul'turologicheskie problemy izucheniya : materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konfe-rentsii 28–31 oktyabrya 1998 g. Donetsk : DGU, 1998. S. 16–18.

Khodasevich V. F. Romans // Sobr. soch. : v 4 t. M. : Soglasie, 1996. T. 1. S. 307.

Tsyavlovskaya T. Vnov' naydennyy avtograf Pushkina «V golubom nebesnom pole» (Publikatsiya T. Tsyavlovskoy) // Literaturnoe nasledstvo. M. : Izd-vo AN SSSR, 1952. T. 58. S. 279–286.

Shengeli G. «V golubom efira pole...» // Shengeli G. Inokhodets : sobranie stikhov M. : Sovpadenie, 1997. S. 130.

Shervinskiy S. V. Tsvety v poezii Pushkina // Poetika i stilistika russkoy literatury. L. : Nauka, 1971. S. 134–140.