

ПУШКИН И ПЕТРАРКА ¹

I

Ряд благоприятных обстоятельств способствовал возбуждению интереса у Пушкина к итальянскому Возрождению и к его родоначальнику — Петrarке.

Начало так наз. Risorgimento в самой Италии, т. е. движения в пользу освобождения и объединения Италии, поддержанного представителями так наз. „патриотического романтизма“ в лице Уго Фосколо, Берше, Сильвио Пеллико, Манцони, Леопарди и других писателей, направляло мысли самих итальянцев на славное прошлое своей страны, на эпоху богатого, талантливое, блестящего Rinascimento, т. е. Возрождения. Наряду с Данте, возрождается сугубый интерес к Петrarке, Боккаччо, Ариосто, Тассо и другим светилам этой эпохи. Знаменитая канцона Петrarки „Italia mia“, проникнутая глубоко-патриотическим чувством, пользовалась большой популярностью и вызывала нередко подражания. Один из крупнейших поэтов эпохи Леопарди комментировал „Canzoniere“ Петrarки и т. д.

¹ Ср. мой этюд „Пушкин и Данте“ („Пушкин и его современники“, вып. XXXVII, 1928).

Этому течению литературных вкусов сочувствовали многие и вне Италии, но выдающаяся роль в этом отношении принадлежала Байрону, проведшему семь лет под ее небом. Все упомянутые писатели Возрождения нашли себе прекрасную оценку в IV песни „Чайльд-Гарольда“, рядом с которой нужно поставить поэмы „Пророчество Данте“ и „Жалоба Тассо“.

Популярность Байрона способствовала поддержанию интереса к старым итальянским поэтам. Той же цели служили два прекрасных труда по истории итальянской литературы, написанных французскими учеными — Женгенэ и Сисмонди, где наибольшее внимание было уделено именно эпохе Возрождения. Девятитомный труд Женгенэ, собственно говоря, и ограничивается этой эпохой, давая очень обстоятельное изложение, сопровождаемое многочисленными образцами как во французском переводе, так и на итальянском языке¹.

Поэтами Rinascimento был увлечен у нас ранее других Батюшков, который при изучении их пользовался трудами обоих французских историков итальянской литературы². С 1809 по 1817 год он пишет статьи об Ариосто и Тассо, о Петрарке (1815), переводит их и подражает им, являясь постоянно инициатором в деле ознакомления русской публики с творениями этих итальянских классиков³.

¹ Ср. „Пушкин и Данте“, стр. 17.

² Ibidem, прим. 6.

³ Л. Н. Майков. Историко-литературные очерки.

Замечательно отношение Батюшкова к итальянскому языку: он был самым восторженным его поклонником. В 1811 году он пишет Гнедичу: „Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наших писателей, которые с ним немилосердно поступают. И язык-то по себе плоховат, грубенец, пахнет татарщиной. Что за ы? Что за щ? Что за ш, ший, щий, при, тры? О варвары! А писатели? Но бог с ними! Извини, что я сержусь на русский народ и на его наречие. Я сию минуту читал Ариоста, дышал чистым воздухом Флоренции, наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка и говорил с тенями Данта, Тассо и сладостного Петрарки, из уст которого что слово, то блаженство!“¹

„Ученье итальянского языка имеет особенную прелесть,— пишет он в статье об Ариосто и Тассо:— Язык гибкий, звучный, сладостный... Этот язык сделался способным принимать все виды и формы“². „Я смешон по совести,— писал он Гнедичу, окончив своего „Умирающего Тассо“:— не похож ли я на слепого нищего, который, услышав прекрасного виртуоза на арфе, вдруг вздумал воспевать ему хвалу на волынке или балалайке? Виртуоз Тассо, арфа — язык Италии его, нищий — я, а балалайка — язык

¹ Сочинения К. Н. Батюшкова. СПб. 1886, т. III, стр. 164—165.

² *ibidem*, т. II, стр. 149.

наш, что ни говори“¹. В записной книжке 1817 года Батюшков замечает: „Учу стихи наизусть и ничего затвердить не мог: одни итальянские врезаются в моей памяти. Отчего? Не оттого ли, что они угоджают слуху более других“².

Батюшков был весьма озабочен выработкой русского литературного языка, возмущался недостатками современной ему, нередко неуклюжей и грубой, русской поэтической речи и склонен был искать причину этих недостатков в самом свойстве нашего „жестокоего“ языка. Не только в русском, но и в языках германского корня он находил „суровость, глухие или дикие звуки, медленность в выговоре и нечто принадлежащее северу“³.

Нельзя не отметить, что одновременно с Батюшковым на другом конце Европы восхищался итальянским языком и Байрон, также осуждая родной, английский. В „Беппо“ (1818) строфа XLIV гласит:

Я итальянской речью вдохновен;
Латыни отпрыск нежный поделуем,
Что женскими устами подарен,
Звучит; его я чарами волнуем;
Благословенным югом дышит он...
Красою ж речи север не балуем:
Произнося слова родной страны,
Свистеть, шипеть, плеваться мы должны.

(Пер. П. Козлова).

¹ Ibidem, т. III.

² Ibidem, т. II, стр. 332.

³ Л. Н. Майков. Историко-литературные очерки. СПб, 1895, стр. 83.

А в „Чайльд-Гарольде“ (п. IV, строфа LVIII) он вспоминает „речь тосканскую, в устах звучащую, как песнь сирены, как музыка“. Байрон полагал, что итальянцы „единственная современная нация в Европе, имеющая поэтический язык“¹.

Не менее Байрона очарованный волшебной музыкальностью „тосканской речи“, Батюшков пытается создать русский „поэтический язык“, руководясь примером именно итальянского, в полном согласии с английским поэтом. В итальянской словесности искал он образцов для гармонии русского стиха. И не напрасно. Он много сделал в области художественной техники русского стиха. Пушкин признавал Батюшкова своим учителем в стихотворной технике и воздал первому русскому итальянomanу величайшую похвалу, сказав: „Согласен, что Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского“ (1824)².

В крайне интересных, обнародованных Л. Н. Майковым, заметках на полях „Опытов в стихах и прозе“ (1817) Батюшкова Пушкин не раз подчеркивает достоинства стихов поэта, сближая их с итальянскими.

¹ Byron's Works. Edited by Coleridge and Prothor. Letters and Journals. L., 1900, IV, 187.

² Пушкин, изд. Венгеров, IV, 477. В статье „Речь о влиянии легкой поэзии на язык“ Батюшков писал: „Петрарка, немедленно шествуя за суровым Дантом, довершил образование великолепного наречия тосканского“. (Сочинения, II, 239.)

К первым двум стихам строфы 9-й стихотворения „К другу“:

Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус,
Любви и очи и ланиты —

он приписывает: „Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков!“ Словами: „Прелесть! Да и все прелесть!“ -- характеризует он все стихотворение „Вот Батюшковская гармония!“ — восхищается Пушкин по поводу стихотворения „Радость“, а „Тень друга“ вызывает не менее восторженное замечание: „Прелесть и совершенство“ --- какая гармония!¹.

Итак, Пушкин находит в стихе Батюшкова звуки итальянские, отмечает их гармонию, прелесть и совершенство, т. е. как раз то, чем восхищался автор „Тени друга“ в итальянских стихах поэтов Возрождения.

Усилия Батюшкова не прошли даром: в его умелых руках итальянский поэтический язык оказал благотворное влияние на выработку русского поэтического языка, на преодоление его „жестокости“, „варварства“, „татарщины“, какофонии шипящих звуков и т. д. Неумолимый обвинитель сам доказал, собственным поэтическим примером, как может быть мелодична, звучна, изящна русская речь!

Через Батюшкова итальянский поэтический язык повлиял и на Пушкина. Вместе с тем, Пушкин, зная

¹ Л. Н. Майков. Пушкин о Батюшкове (Историко-литературные очерки. СПб. 1895, стр. 217, 215, 212. Заметки эти автор относит к 1826 г.).

лично итальянский язык и читая итальянских поэтов, мог в своих опытах руководиться примерами гармонии мелодического итальянского стиха и непосредственно. Не даром Батюшков отметил „чуткое ухо“ у юного Пушкина¹. Поэтому не будет вовсе парадоксом сказать, что, вырабатывая свой поэтический язык, Пушкин был кое-чем обязан итальянской литературе. Если у французов он учился легкости и заостренности стиха, то у итальянцев он мог воспринимать звучность, мелодичность и гармонию. Очень характерно, что в 1828 году на вопрос Иванчина-Писарева, почему в его альбом Пушкин написал стихотворение „Муза“, а не другие стихи, поэт отвечал: „Я их люблю: они отзываются стихами Батюшкова“². Действительно, стихотворение „Муза“ на редкость гармонично, принадлежа к числу тех, к которым вполне применимы его слова:

В гармонии соперник мой
Был шум лесов пль вихорь буйный,
Иль иволги напев жпвой,
Иль говор речки тихоструйной..

Особенным сочувствием Батюшкова пользовался „сладостный“ Петрарка, „из уст которого, что слово, то блаженство“. Наряду с Тассо, с жизнью которого он сближал собственную жизнь, наиболее родственным себе чувствовал он певца Лауры, подчеркивая „неизъяснимую прелесть стенаний Петрарки“³. Его

¹ Л. Н. Майков. Там же, стр. 222.

² Л. Н. Майков. Там же.

³ Письмо к Муровьеву в 1814 г. Сочин., II, стр. 73—74.

статья о Петрарке (1815) впервые, повидимому, знакомила русскую публику с деятельностью итальянского поэта.

Батюшков настолько вчитался в поэзию Петрарки, что в собственных произведениях постоянно затрагивает и употребляет петрарковские мотивы и образы¹. Он переводит или перелагает некоторые сонеты и канцоны, не придерживаясь, однако, их канонической формы. Сонет, как определенная художественная форма, еще не захватил его, как он вскоре захватит Дельвига, ставшего первым нашим сонетистом.

„Опытами в стихах и прозе“, вышедшими в 1817 году, почти закончилась литературная деятельность Батюшкова. Когда в следующем году он попал наконец в страстно любимую Италию, которая была для него, прежде всего, страной Петрарки и Тассо, другой поэт, молодой Байрон, живший тогда в Венеции, выпустил IV^ю песнь „Чайльд-Гарольда“ — своего рода апофеоз природы, искусства и литературы Италии.

Прославляя поэзию Возрождения, Байрон нашел здесь теплые тона и для Петрарки:

Он возродил в стихах
Язык родной, на него восставая,
Что внес в его отчизну варвар-враг,
И лавр слезами песен обливая,
Достиг он тех вершин, где слава вековая.

(Строфа XXX. Пер. О. Н. Чюминой).

¹ См. статью А. И. Некрасова: „Батюшков и Петрарка“ („Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук“, т. XVI (1911), кн. 4.).

Поэта возмущает, что прах бессмертного певца Лавры не покоится во Флоренции, в храме Santa Croce, этом итальянском Пантеоне. (Строфы LVI—LVII.)

II

Получая побуждения от собратьев-поэтов, Пушкин мог довольно основательно познакомиться с Петраркой по упомянутому сочинению Женгенэ, сохранившемся в его библиотеке. Петрарке здесь посвящена вся вторая половина II тома (стр. 334—566). Обстоятельная характеристика сопровождается многочисленными французскими переводами его произведений с итальянскими подлинниками en regard. Переведено 22 сонета и 9 канцон¹.

Подобно Батюшкову и Байрону, Пушкин воспринимал и ценил Петрарку не как основателя гуманизма и „первого человека нового времени“, а как великого мастера любовной лирики. „Язык любви“ и „язык Петрарки“ для него синонимы:

Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле,
С венецианкою младой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле;
С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.

(„Евгений Онегин“ I, строфа XLIX.)

¹ Тот же автор выпустил специальную работу о Петрарке: „Notice sur la vie de Pétrarque et coup d'oeil général sur ses différents ouvrages“. Milan, 1820.

Поэт завидует Петрарке в том, что тот, воспевая Лауру, и „муки сердца успокоил“ и „поймал славу“:

Любви безумную тревогу
Я безотрадно испытал.
Блажен, кто с нею сочетал
Горячку рифм: он тем удвоил
Поэзии священный бред,
Петрарке шествуя во след,
И муки сердца успокоил,
Поймал и славу между тем;
Но я, любя, был глуп и нем.

(Ibidem, LVIII.)

В том же „Евгении Онегине“ VI глава снабжена эпиграфом:

Là sotto giorni nubilosi e brevi
Nasce una gente a cui l'morir non dole.

Эпиграф этот взят из канцоны Петрарки, посвященной Джакомо Колонна: „O aspettata in ciel, beata e bella anima...“ Четвертая строфа канцоны гласит:

Una parte del mondo è che si giace
Mai sempre in ghiaccio ed in gelate nevi,
Tutta lontana del cammin del sole.
Là, sotto i giorni nubilosi e brevi,
Nemica naturalmente di pace,
Nasce una gente a cui 'l'morir non dole¹.

То есть: „В свете есть страна, совершенно далекая от путей солнца и вечно покрытая льдом и мерзлым снегом. Там, где дни туманны и короткие, живет, от природы враждебное миру, племя.

¹ Francesco Petrarca. Rime, pp. 43—44 (Biblioteca romana Strassburgo, Heitz).

которому не горька смерть“. Цитируя подчеркнутые нами строки, Пушкин пропускает одну, промежуточную строку. Эпиграф этот как нельзя более уместен перед печальным рассказом о дуэли Онегина с Ленским.

В повести „Метель“ (1830), характеризуя любовь своей „романической“ героини Марьи Гавриловны к гусарскому полковнику Бурмину, поэт выражается так: „Нельзя было сказать, чтоб она с ним кокетничала; но поэт, заметя ее поведение, сказал бы:

Se amor non è, che dunque?...»

Последние слова — начало одного из известнейших сонетов Петрарки (№ 132 по изданию Кардуччи и Фанфани), цитируемое, очевидно, по памяти и не совсем правильно: *dunche* (sic!) поставлено вместо *dunque*¹. Первая кватрина в подлиннике звучит так:

S'amor non è che dunque è quel ch'i' sento?
Ma s'egli è amor, per Dio, che cosa è quale?
Se buona, ond'è l'efetto aspro mortale?
Se ria, ond'è sì dolce ogni tormento?

Приведу целиком весь сонет в искусном переводе Вяч. Иванова:

¹ Эта ошибка дала основание акад. Ф. Е. Коршу отрицать у Пушкина знание итальянского языка, с чем вряд ли можно согласиться. См. мой этюд „Пушкин и Данте“, стр. 14—18. Итальянская исследовательница Vera Certo в статье: «Puškin e la lingua italiana» („Rivista di letterature Slave“, giugno 1926) также решает вопрос в положительном смысле.

Коль не любовь сей жар, какой недуг
Меня знобит? Коль он — любовь, то что же
Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, боже!..
Так злой огонь?.. А сладость этих мук!..

На что ропщу, коль сам вступил в сей круг?
Коль им пленен, напрасны стоны. То же,
Что в жизни смерть, — любовь. На боль похоже
Блаженство. „Страсть“, „страданье“ — тот же звук.

Призвал ли я пль принял по неволе
Чужую власть?.. Блуждает разум мой.
Я — утлый челн в стихийном произволе.

И кормщика над праздной нет кормой.
Чего хочу, — с самим собой в расколе, —
Не знаю. В зной — дрожу; горю — зимой.

Не даром выбрал Пушкин этот сонет: вполне подходя к положению его героини, он, вместе с тем, представляет собою как бы резюме обычных любовных переживаний Петрарки, хорошо подчеркивая господствующее у него настроение колебания, нерешительности, двойственности, меланхолии, страдания.

В собственном сонете о сонете Пушкин, повторяя Батюшкова, противопоставляет „суровому Данту“ „сладостного Петрарку“:

Суровый Дант не презирал сонета,
В нем жар любви Петрарка изливал...

Очевидно, что русский поэт воспринимал Петрарку как поэта любви par excellence, чем он и был на самом деле.

Этот сонет очень важен для определения отношения Пушкина к излюбленной Петраркой поэтической

форме, доведенной им до редкого совершенства. Сонет не только снабжен эпиграфом из Вордсворта: „Scorn not the sonnet, critic!“ (правда, не совсем точно передающим первую строку английского сонета: „Scorn not the sonnet; critic, you have frowned“), но, несомненно, и вдохновлен английским поэтом.

В лице Вильяма Вордсворта (1770—1850), главы так наз. „Озерной школы“ английского романтизма. Пушкин нашел очень авторитетного руководителя в области сонета. Вордсворт был едва ли не наиболее плодовитым и заметным сонетистом пушкинского времени. Числом своих сонетов (315) он почти сравнялся с Петраркой (317) и соперничал с ним в тщательной отделке. К „размеру стесненному“ сонета, к его „прокрустову ложу в четырнадцать строк“ (по выражению Якоба Буркгардта), Вордсворт чувствовал особенную симпатию, видя в нем сдержку для своей склонности к расплывчатости, о чем он сам свидетельствует в сонете: „Nuns fret not at their convents narrow room“¹, служащем введением к остальным.

Заинтересовавший Пушкина сонет предлагаю в возможно точном переводе:

Не презирай, о критик злой, сонета!
Шекспир ключом тем сердце отмыкал;
Мелодией той лютни исцелял
Петрарка раны суетного света.

¹ Не тяготит монахов тесность келья.

У Тассо пел он флейтою без ответа:
Каморнсу изгнания скорбь смягчал.
Пусть кипарисом Дант чело венчал,
На нем сиял и светлый мирт сонета.

Как светлячок чудесный, осветил
Он Спенсеру, пришельцу стран волшебных,
Тернистый путь, где в мраке он бродил.

В мелодиях возвышенных, хвалебных
У Мильтона-слепца трубой сонет
Звучал не раз — увы, не много лет!

Кроме этого английского сонета, Пушкин, очевидно, знал и французское подражание ему („*Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur*“), сделанное Сент-Бёвом, который как поэт выступал под всевдо-нимом Делорма, и высоко ценился Пушкиным¹. Сент-Бёв довольно точно передает содержание сонета Вордсворта, давая, в сущности, те же самые характеристики знаменитых сонетистов и даже в том же порядке. От себя французский критик прибавляет только последнюю терцину, посвященную вопросу о начале сонета во Франции. Привожу и этот сонет в возможно точном переводе:

Не презирай, о критик злой, сонета!
Его Шекспир великий почитал;
Петрарка же на лютне той вздыхал,
А Тасс ей тешился в тюрьме убогой.

¹ Сочинения Пушкина. Издание Академии Наук СССР. т. IX, стр. 139 и сл. Ленинград 1928. Sainte-Beuve. *Poésies complètes*. Paris, 1840, p. 113.

Терпя Камознс в ссылке скорби много.
В сонетах нежных душу изливал;
Сам Дант в свой кипарис венка вплетал
Тот светлый мирт, томясь любви тревогой.

Вернувшись с волшебных островов,
В сонетах Спенсер грусть излить готов,
А Мильтон в них исполнен страсти жара.

Французский возродить хочу сонет,
Что из Флоренции принес поэт
Наш Дю-Беллэ — и вдохновил Ронсара.

Во французской переделке сонет Вордсворта много потерял в образности: пропали красивые сравнения сонета у Шекспира — с ключом, отмыкающим сердце, у Тассо — с флейтой, у Спенсера — с светлячком, у Мильтона — с трубою. Сохранилась только лютия для Петрарки и мирт — для Данте.

Сонет Вордсворта исключительно исторического содержания, представляя меткие характеристики сонетистов от Данте до Мильтона включительно. Сент-Бёв делает намек на современность, изъявляя желание „французский возродить сонет“, но не выходит из пределов того же XVII века.

Совершенно иной замысел у Пушкина. Все содержание английского сонета он заключает в первую кватрину своего, причем из семи упомянутых Вордсвортом и повторенных Сент-Бёвом поэтов отбрасывает трех — Тассо, Спенсера и Мильтона. Этой кватриной ограничивается историческая часть пушкинского сонета и исчерпываются совпадения с английским и французским поэтами. Центр тяжести

Пушкин переносит в XIX век. Вся остальная часть сонета — вторая кватрина и две терцины — посвящены характеристике сонетистов „наших дней“: Вордсворта, Мицкевича и Дельвига. К списку английского поэта Сент-Бёв прибавляет двух французских зачинателей сонета. Пушкин ставит вопрос гораздо шире, захватывая современную английскую, польскую и русскую литературу.

Таким образом, если Сент-Бёв был простым подражателем Вордсворта (что он подчеркивает сам подзаголовком к своему сонету: „imité de Wordsworth“), то для Пушкина английский и французский сонеты послужили лишь отправным пунктом для иного, более широкого замысла, связанного теснее с современностью.

Весь сонет Пушкина свидетельствует об его глубоко интересе к этому прославленному литературному жанру, ведущему свое происхождение из Италии и связанному всего более с именем Петрарки¹.

III

В тонах итальянской дантовско-петрарковской традиции выдержан весь сонет „Мадонна“.

Сквозь образ Мадонны, сливаемый с образом любимой женщины, проглядывают прославленные лики

¹ Оставляю без рассмотрения, как не имеющий никакого отношения к Петрарке, кроме чисто формального, сонет „Поэт, не дорожи любовью народной“ — также возникший не без влияния Вордсворта и Сент-Бёва. См. об этом и о других сонетах Пушкина содержательную статью Н. В. Яковлева в сборнике „Пушкин в мировой литературе“. Л., 1926.

Беатриче и Лауры. Чувствуются заноздалые отголоски итальянского dolce stile nuovo, с его возвышенным трактованием любви, с прославлением любимой женщины, как носительницы „вечно-женственного“ начала, облагораживающего и одухотворяющего жизнь.

Как Петрарка, Пушкин прибегает к символам. Как будто читаешь продолжение знаменитых Sonetti e canzoni in vita di madonna Laura, в которых символизация — обычное явление¹.

Мотив портрета возлюбленной — частое явление в любовной лирике. Данте сам рисует изображение Беатриче („Новая жизнь“, сонет 18: „Era venuta nella mente mia“). У Петрарки несколько сонетов на эту тему. В сонете „Per mirar Policletto a prova fiso“ (№ 77 по изданию Кардуччи и Фанфани) поэт прославляет сьенского живописца Симоне Мартини (по прозвищу Memmi) за то, что тот изобразил Лауру так божественно: очевидно, он видел ее в раю и там же зарисовал.

Этот сонет можно передать так:

Пусть Пошклет и все снискавшие хваленье
Художники, наперебой, хоть сотни лет,
Красавицы моей писали бы портрет,—
Как бледно было б красоты изображенье!

¹ См. статью А. Н. Веселовского — Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere. (Собрание сочинений, т. IV, вып. I, СПб. 1909).

Наверно, Симоп в райские проник селенья.
Откуда снизошла та донна в здешний свет;
Там увидал ее, красы небесной цвет.
И там зарисовал — всем смертным в удивленье.

Подобный лик прелестный только в небесах
Изобразить возможно, не в земной юдоли,
Где души скованы в коснеющих телах.

То чудо совершить он мог лишь в райском поле:
Сойдя же вниз, в мир жара с холодом¹, — в очах
Он слабость ощутил, как смертный, поневоле.

В следующем сонете — „Quando giunse a Simon l'alto concetto“ (№ 78 по изданию Кардуччи и Фанфани) — поэт печалится, что Симоне Мартини не дал портрету Лауры „voce ed intelletto“ (голоса и разума) и завидует Пигмалиону, который мог беседовать с изваянной им Галатеей.

Когда Симону в ум закралось помышленье
Высокое — любя меня, кисть в руки взять, —
О, если б чудному портрету мог он дать
Не только облик, но и глас, и разуменье!

Избавил бы он грудь от многого волшебья,
Чтоб ценное другим и мне не презирать:
В лице ее есть милосердия печать,
Пророчащая мир и миг благоволенья;

Когда же заведу я с нею тихо речь,
Она, мне кажется, внимает благодатно:
О, если бы ответ могла она изречь!

Пигмалион, каким ты счастьем горел,
От статуи своей имея многократно
То, что единый раз иметь бы я хотел!

¹ Так Петрарка характеризует землю в противоположность „райскому полю“, где нет колебаний в температуре.

Удаляясь от Лауры. Петрарка плачет и вздыхает, и лишь портрет ее доставляет ему утешенье. В сонете „Poi che'l cammin m'è chiuso di mercede“ (№ 130 по изданию Кардуччи и Фанфани) поэт говорит:

E solo ad una imagine m'attegno,
Che fé non Zeuxi o Praxitele o Fidia,
Ma miglior mastro e di più alto ingegno.

То есть: „Я нахожу утешение лишь в изображении, которое создал не Зевксис, не Пракситель, не Фидий, а более искусный и вдохновенный мастер“.

„Una imagine“ Петрарки соответствует у Пушкина: „Одной картины я желал быть вечно зритель“. У обоих поэтов идет речь о произведениях „старинных мастеров“. Описание желаемой картины:

... чтоб на меня с холста, как с облаков.
Пречистая и наш божественный ¹ Спаситель —
Она с величием ², он с разумом в очах —
Взирали кроткие, во славе и лучах,
Одни, без ангелов, под пальмою Снопа —

заставляет предполагать, что Пушкин имел в виду определенную картину, ему известную. В письме к своей невесте Н. Н. Гончаровой от 30 июля 1830 года из Петербурга поэт пишет: „Я мало езжу в свет. Вас

¹ Вариант: „И с ней играющий...“ (Альбом Ю. Н. Бартева и И. В. Малиновского.)

² Вариант: „Она с улыбкою...“ (Альбом И. В. Малиновского. См. В. В. Баранов. „Мадонна“ в новой редакции. „Пушкин“. Сборник первый Пушкинской комиссии О. Л. Р. С.л. под ред. П. К. Пиксанова. стр. 219, 20.)

там ожидают с нетерпением. Прекрасные дамы спрашивают у меня ваш портрет и не прощают мне того, что у меня его нет. Я утешаю себя, проводя целые часы перед *une blonde Madonne qui Vous ressemble comme deux gouttes d'eau et que j'aurais acheté, si elle ne coutait pas 40000 roubles.* А ф. Ник. следовало бы выменять ее на свою негодную *Grand'maman*, так как ему до сих пор не удалось расплавить ее¹.

Есть предположение, что под „белокурой Мадонной, которая „как две капли воды похожа“ на Н. Н. Гончарову, Пушкин разумел „Мадонну“ Перуджино, принадлежавшую Н. М. Смирнову². В „Записках“ А. О. Смирновой читаем: „Смирнов должен был быть шафером Пушкина, но ему пришлось уехать в Лондон курьером. Он говорил Искре (т. е. Пушкину), что Натали напоминает ему мадонну Перуджино. Пушкин завтракал у Смирнова, смотрел его картины, его коллекцию редкостей искусства“. В апреле 1831 года П. М. де-Роберти писал Ф. Н. Глинке в Тверь: „Говорят, жена его красавица, и сумасброд так отзывается: я женился, чтобы иметь дома свою Мадонну“³.

Заметим, что сонет помечен 8 июля 1830 года, письмо к невесте написано 30 июля, а 30 августа Пушкин

¹ Пушкин. Письма. Под ред. Б. Л. Модзалевского, 1928, т. II, стр. 100. Последние две строчки намекают на статую Екатерины II, вылитую А. Н. Гончаровым, дедом Наталии Николаевны.

² А. В. Средин („Старые годы“, 1910, июль — сентябрь).

³ „Пушкин и его современники, XVII—XVIII.

вписал свое стихотворение в альбом Ю. Н. Бартенева. В 1833 году то же стихотворение вписано, в другой редакции, в альбом любимого товарища Пушкина П. В. Малиновского рукою, похожею на руку Пушкина. Стихотворение снабжено следующей заметкой Малиновского: „На вызов мой утвердился ли он в вере. В Петербурге 1833 года“¹.

С другой стороны. Ю. П. Бартенева, в альбом которого Пушкин вписал „Мадонну“ в 1830 году, характеризуют, как человека, „с любовью преданного религиозному созерцанию“, а в молодости даже мистицизму, когда он был членом ложи А. Ф. Табзина „Умирающий сфинкс“. Так что выбор стихотворения вполне соответствует духовному облику владельца альбома².

Выходит, что и Малиновский и Бартенева усматривали в сонете Пушкина религиозное настроение. Припомним выражение Пушкина, что первый признак умного человека — знать, с кем имеешь дело. В его письмах это проявляется на каждом шагу очень ярко: тон их постоянно варьируется смотря по тому, кому письмо адресовано. Того же принципа он, конечно, держался и в тех случаях, когда ему приходилось выбирать стихотворения для альбомов. Из этого следует, что, вписывая „Мадонну“ в альбомы двух религиозно

¹ В. В. Баранов, там же.

² Б. Л. Модзалевский. Автограф „Мадонны“ в альбоме Ю. Н. Бартенева. („Пушкин и его современники“, XV (1911 г.), стр. 23.)

настроенных людей, он сам признавал религиозный отпечаток в своем сонете.

Это еще более сближает его с Петраркой. у которого такой отпечаток — обычное явление. и любовные его переживания облекаются, как и у Данте. в термины религиозных эмоций. Обожествление возлюбленной — широко распространенный прием в итальянской школе „сладкого нового стиля“, — прием неразрывно связанный с символизацией. Беатриче и Лаура — реальные женщины и в то же время — символы возвышенных понятий, идеальные образы высшего духовного совершенства, сближающего их с ангелами, с небожителями. У Пушкина облик его невесты сливается в единое целое с божественным обликом Мадонны.

Прекрасно было замечено: „В этом стихотворении. выражающем живительное действие высокого произведения искусства на душу поэта. символически выражено то освещение жилища присутствием существа полного красоты и нравственной чистоты, кротости и величавости, которое он поэтически разумел под браком. Ожидая такого счастья. он выразил всю полноту женского идеала в этом лирическом произведении, отождествляя его с тою. которую считал достойною разделить с ним жизнь“¹.

Весь сонет, вольно или невольно, выдержан в лучшем петрарковском стиле, а его заключение:

¹ Пушкин в издании Л. И. Поливанова. М., 1887, I, 319.

Исполнились мои желания, творец
Тебя мне непослаб, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец!—

сам Петрарка, несомненно, включил бы с удовольствием в собственный сонет. Переведенный на итальянский язык с соблюдением излюбленной Петраркой схемы рифм (abba abba cde dce) пушкинский сонет звучал бы, как произведение певца Лауры.

Дело идет, конечно, не о прямых заимствованиях или явных подражаниях, списках с оригинала, а об усвоении поэтического стиля, в чем Пушкин не раз выказывал изумительное мастерство. Достаточно указать хотя бы на „Подражание Корану“, „Песни западных славян“, „Странника“ Бэньяна, отрывок „Цезарь путешествовал“ и т. д. Для выражения возвышенных чувств к женщине, глубоких духовных переживаний не годился, конечно, ни реалистично-языческий стиль Анакреона, ни легкомысленно-игривый стиль Парни, умение владеть которыми Пушкин рано доказал, но был вполне уместен и даже единственно возможен идеалистический и символистический „новый“ стиль итальянской лирики, в совершенстве разработанный Данте и Петраркой.

Для достижения поставленной себе цели Пушкину было вполне естественно прибегнуть именно к этому стилю. Он так и поступил, выказав лишний раз необычайную чуткость и эластическую гибкость своего таланта. Но и применяясь к чужим требованиям, он не теряет своей оригинальности. Пушкинский стиль в стихотворениях подобного рода — нечто среднее ме-

жду стилем „сурового Данта“ и „сладостного Петрарки“, без строгости первого и без слащавости второго.

IV

Пушкин ограничился всего тремя сонетами и не может быть, конечно, причислен к числу таких горячих поклонников этой стихотворной формы, какими, среди его современников, были Вордсворт и Мицкевич. Он оказался даже сдержаннее Гёте, который подарил немецкой литературе девятнадцать сонетов в строго итальянской петрарковской форме. Ближе всего в этом отношении Пушкин был к Байрону, который не был врагом сонета, но и не питал к нему особенного культа. Написал он всего семь сонетов.

В стихотворении „Суровый Дант не презирал сонета“ Пушкин воздавал должное талантливым представителям этой специфической формы. С другой стороны, он протестовал против того преувеличенного значения, которое придавал сонету Буало, сказавший:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Прочитав этот стих. Пушкин продолжает: „Вот основание поверхностной критики; хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии, — что это значит? Можно ли сказать, что бутылка шампанского лучше дурной погоды“. Так писал поэт в 1831 году в статье о

Боратынском¹. Через два года он обращается к Буало с упреком:

Ты слишком превознес достоинство сонета.

Враг всякой узости и крайности в поэзии, Пушкин естественно восставал против педантизма Буало. Он не соглашался ставить сонет на неподобающее ему место, но это нисколько не мешало ему высоко ценить сонеты и Петрарки, и Шекспира, и Вордсворта, и Мицкевича, и Дельвига. „Прелестные сонеты“ этого последнего он „прочел с жадностью и восхищением“².

В выражении Пушкина о сонете: „размер его стесненный“ нельзя видеть порицания сонету, как думают некоторые³, а скорее — похвалу. Сжатость формы очень любил Пушкин и всегда стремился к ней. В этом русский поэт был солидарен с Гёте, который в своем сонете о сонете („Das Sonett“) ставит в большую заслугу сонету чеканную строимость его формы:

Когда душа неистово пылает,
Спеши ей дать скорей ограничение;
Пусть совершенным будет исполненье,
Хотя бы страсть твой дух порабощает.

В другом сонете — „Natur und Kunst“ — автор „Фауста“, идя по следам Данте, давно уже говорив-

¹ Пушкин, изд. Брокгауза и Ефрона, VI, 35. Ср. „Пушкин в мировой литературе“, 36, 354.

² Письмо к Дельвигу из Одессы от 16 ноября 1823 г.

³ Ст. Н. В. Яковлева в сб. „Пушкин в мировой литературе“.

шего о „freno dell'arte“ („узде искусства“), предъявляет к художнику те же требования самоограничения, меры концентрации, которые входили и в поэтику Пушкина:

Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Grosses will, muss sich zusammen raffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Умы несвязные мечтают тщетно
Достпчь высокої грани совершенства.

Высокое дается сил стяженьем:

Лишь в чувстве меры мастерство приметно.

И лишь закон нам даст свобод блаженство.

Выше было указано, что Вордсворт любил сонетную форму как сдержку для своей склонности к расплывчатости. Байрон, напротив того, избегал ее потому, что его бурное вдохновение, часто носившее характер стремительной импровизации, не терпело никаких препон, никаких оков.

Что касается Пушкина, то, в противоположность Вордсворту, он не нуждался в сдержке, ибо чувство меры лежало в сущности его таланта, и, в противоположность Байрону, как „взыскательный художник“, он не мог отдаться безудержному вдохновению в ущерб безупречности классически отделанной формы. Все свои произведения он так же тщательно отделявал, как Петрарка и Эредиа отделяли свои знаменитые сонеты.

Отражение петрарковского стиля можно искать не только в сонетах, но и в других стихотворениях нашего поэта. Ведь и лирика самого Петрарки (как и Данте) находила выражение не только в сонетах, а также в канцонах, „баллатах“, мадригалах, сестинах, с иными, чем в сонете, строфическими построениями и пными рифмующими рисунками. Что Пушкину были известны и канцоны Петрарки, видно из его цитаты к VI главе „Онегина“ (см. выше). Поэтому созвучия с музой Петрарки мы можем искать во всей лирике Пушкина. И в ней мы, действительно, встречаем темы, мотивы и образы, родственные творчеству Петрарки.

Очень показательны в этом отношении стихотворение „Красавица“ (В альбом Н. Н. Гончаровой). По строению и размеру оно несколько напоминает „баллату“ Петрарки, а по содержанию всецело входит в круг его тем. Переделанное в сонет, оно показалось бы выхваченным целиком из „Canzoniere“ или из „Vita nuova“ Данте.

Четыре строчки, которыми начинается это стихотворение:

Все в ней гармония, все дивно,
Все выше мира и страстей;
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей —

в полной мере применимы к прославленным героиням итальянской поэзии — Беатриче и Лауре. Отличительною чертою их прежде всего является то, что они „выше мира и страстей“, представляют собою

нечто „дивное“, надземное. Например. у Данте в 15-м сонете „Новой жизни“:

Небесный ангел, мнится, то, принявший вид
Земной, чтоб смертным нам дать чуда созерцанье.

Выражение „в красе торжественной своей“ необыкновенно подходит и к Беатриче, и к Лауре в изображении их певцов. Их „стыдливость“, „скромность“ также всегда подчеркиваются поэтами. По выражению Данте, „скромность является лучшей одеждой“ Беатриче.

Следующий мотив — превосходство героини над всеми другими женщинами:

Она кругом себя взирает:
Ей нет соперниц, нет подруг,
Красавиц наших бледный круг
В ее сияньи исчезает —

встречается на каждом шагу и у Данте, и у Петрарки. Все это четверостишие является как бы кратким резюме 16-го сонета „Новой жизни“, „Vedi perfettamente ogni salute“. Петрарка в сонете 13-м (по изданию Кардуччи) говорит:

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
Quanto ciascun è men bella di lei,
Tanto cresce il desio che m'innamora...

Когда в ее обличии проходит
Сама Любовь меж сверстниц молодых:
Растет мой жар,— чем ярче жен других
Она красой победной превосходит.

(Пер. Вяч. Иванова.)

Или сонет № 218:

Tra quantunque leggiadre donne e belle
Giunga costei, ch'al mondo non ha pare,
Col suo bel viso sol dell'altre fare
Quel che fa 'l di delle minori stelle...

Меж стройных жем. сияющих красою,
Она царит одна во всей вселенной,
И пред ее улыбкой несравненной
Бледнеет всё, как звезды пред зарюю.

(Пер. Ю. Верховского.)

Заключение пушкинского стихотворения находится также в полном унисоне с соответствующими настроениями дантовской и петрарковской музыки:

Куда бы ты ни поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое б в сердце ни питал
Ты сокровенное мечтанье,
Но встреться с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься невольно,
Благоговевя богомольно
Перед святыней красоты.

Чувство смущения, благоговения и почтительного преклонения перед „торжественной красотой“ возлюбленной женщины — обычный мотив Данте и Петрарки.

В сонете 11-м „Новой жизни“ читаем:

Любовь в своих очах моя являет донна:
Вмиг станет краше все, куда ни кинет взгляд;
Прохожие ей вслед сочувственно глядят,
Трепещет сердцем удостоенный поклона,
Бледнеет весь, ильк наклонив смущенный,
И каяться в грехах своих, вздыхая, рад...

Или в сонете 15-м „Tanto gentile e tanto onesta pare“:

Высокого она полна очарованья,
Когда других приветом ласковым дарит:
Язык в устах, коснея перед ней, молчит,—
Взор клонит долу всяк, покорный обаянью...

„Смирненным делает прекрасной лицеизренью“ — говорится в 16-м сонете „Новой жизни“.

У Петрарки в уже цитированном сонете (№ 13) мы читаем далее:

J' benedico il loco e'l tempo e l'ora
Che si alto miraron gli occhi miei,
E dico: Anima, assai ringraziar dei,
Che fosti a tanto onor degnata allora..

„Я благословляю и место, и день, и час, когда очи мои устремили свой взор так высоко, и я говорю самому себе: „Душа моя, ты должна быть преисполнена глубокой благодарности за то, что удостоилась тогда такой чести“. „Святыня красоты“ прославляется в сонете „Quel sempre acerbo ed onorato giorno“ (№ 157 по изданию Кардуччи и Фанфани), где поэт не знает, как решить — „смертная ли перед ним женщина или богиня“.

В сонете „In tale stella duo begli occhi vidi“ (№ 260 по тому же изданию) поэт проводит мысль, что красота Лауры — слава природы, и нет женщины ей равной:

„Волею судьбы увидал я прекрасные очи, столь полные целомудрия и сладости, что, в сравнении с

этими прелестными глездами Амура, все другие глаза кажутся моему усталому сердцу презренными”.

„Пусть не сравнивают с моей донной других женщин какого угодно века, каких угодно чужих стран, как бы знамениты эти женщины ни были“.

Далее поэт говорит, что Лаура красотой своей превышает и Елену, и Лукрецию, и Поликсену и т. д., приходя к заключению, что ее превосходство, если он не ошибается, служит природе к великой славе:

Questa eccellenza è gloria (s'io non erro)
Grande a Natura...

В сонете „In qual parte del Cielo, in quale idea“ (№ 159) поэт, по выражению А. Н. Веселовского пребывает „в экстазе перед красотой Лауры“:

В какой стране небес, какими образцами
Природа, оживясь, умела нам создать
Прелестный образ тот, которым доказать
Свою хотела власть и в небе, и меж нами?

Богиня где в лесах или нимфа над волнами,
Чьи локоны могли б так золотом блистать?
Чье сердце добротой так может удивлять?—
Хотя мой век оно усеяло бедами.

Мечтатель пламенный, еще не встретясь с ней,
Божественных красот всей прелести не знает,
Ни томного огня пленительных очей;

Не знает, как любовь крушит и исцеляет,—
Кто звука не слышал живых ее речей,
Не видел, как она смеется и вздыхает.

(Пер. И. И. Козлова.)

В „богомольном благоговении перед святыней красоты“ сходятся оба поэта.

К такому же петрарковскому типу прославления любимой женщины относится и стихотворение „Я помню чудное мгновенье“. Уже начальное сравнение:

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты —

сразу уносит мысль читателя в область неземную, в область идеала. Кажется, из какой-то далекой сферы доносятся и звуки голоса и черты лица:

Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

„В тревогах шумной суеты“ обыденной жизни затерялись высокие впечатления от „гения чистой красоты“:

И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

И настал сон души, не просветленной высшими стремлениями, и потянулись унылые дни —

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

„Небесные черты“, „божество“, „вдохновенье“ — слова и выражения, общие с Петраркой. После того как наступает „пробужденье“, заключительным аккордом звучит тот экстаз любви, идеальной, возвышенной, который был так хорошо знаком неизменно и в восторженному поклоннику Лауры:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Нет никакого сомнения, что Петрарка сумел бы, как никто, оценить этот перл пушкинской поэзии, найдя в нем что-то необыкновенно близкое и созвучное себе.

Петрарковские мотивы чувствуются отчасти в стихотворении „Я вас любил, любовь еще быть может“, а именно в последней части:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Безнадежность и робость, прерываемые вспышками ревности, искренность и нежность, чувство благооования и самоотречения,— все это очень похоже на чувства Петрарки к Лауре. Такое, так сказать, „бескорыстное чувство“ мало свойственно поэзии XIX века и заставляет вспоминать другую эпоху.

V

Проводя параллель между лирикой Пушкина и итальянского поэта, я вовсе не хочу сказать, что у русского поэта был преднамеренный „петраркизм“, что он сознательно „Петрарке шествовал во след“, что он отдал дань литературному подражанию, как это бывало с ним в дни юности по отношению к другим поэтам. Я думаю, что петрарковский стиль невольно являлся у него, как давно испытанный и наиболее подходящий, всякий раз как непосредственные впечатления жизни пробуждали в нем представление

об идеализованной, возвышенной и просветленной любви.

Можно было бы возразить, что такая любовь мало свойственна натуре Пушкина с его „африканской“ кровью, и сослаться при этом на собственные слова поэта: „роль Петрарки мне не по нутру“¹. Но эту фразу никоим образом нельзя толковать так, как будто Пушкин хотел сказать: „Чувства Петрарки к Лауре мне недоступны и непонятны“. Напротив того, упомянутая фраза следует непосредственно за другой, в которой поэт сознается, что в одну женщину он „был очень долго и очень глупо влюблен“, т. е. по-петрарковски — продолжительно и без взаимности. Стало быть, такое положение возможно было для Пушкина, но, вместе с тем, оно его тяготило, было „не по нутру“, и вовсе не могло удовлетворять так, как удовлетворяло нежного и сладостного воздыхателя белокурой Лауры. В конце концов подобная „роль“ не входила в его репертуар.

С другой стороны, по поводу стихотворения „Я помню чудное мгновенье“ могут сослаться на следующие его отношения к А. П. Керн, вовсе не идеального свойства, и тем заподозреть чистоту его чувств, выраженных в этом стихотворении. Но это было бы большой ошибкой. Лирическая поэзия есть непосредственное отражение переживаемых „впечатлений бытия“, меняющихся настроений, ощущений момента. Нельзя заподозрывать искренность одного на-

¹ Письмо к Л. С. Пушкину 25 авг. (1823 г.) из Одессы.

строения на том основании, что, спустя некоторое время, оно сменилось другим и, может быть, даже прямо ему противоположным. Правда поэта — правда момента, который он отображает. Тут не может быть речи о непоследовательности, неискренности и т. д.

Диапазон любовной лирики Пушкина необычайно широк, обнимая собою любовные переживания самого разнообразного рода и окраски: от „мятежного наслаждения“, „безумства“, „исступления“, „вакханки молодой“ с ее „порывом пылких ласк и язвою лобзаний“ до „богомольного благоговения перед святыней красоты“, до преклонения перед „чистейшей прелестью чистейшим образцом“, до полного самоотречения в пользу любимого существа в экстазе „искренности“, „нежности“, молитвенной робости, до целомудренного чувства юной Татьяны.

В широте захвата любовных переживаний — отличие музыки Пушкина от музыки Петрарки. Русскому поэту одинаково доступно как чувственное, языческое восприятие любви, свойственное античной поэзии и прославленное именами Сафо, Анакреона, Катулла, Овидия, Горация и других, так и идеальное, возвышенное, одухотворенное, христианско-платоновское ее понимание, которое нашло себе высшее выражение у Данте и Петрарки. Во втором случае вступал во все свои права петрарковский стиль в широком смысле слова, который наш поэт, при случае, мог себе прекрасно усвоить, как он умел усвоить, когда это было нужно, и стиль Данте. А между двумя этими крайними полюсами в понимании любви — антично-языческим

и христианско-платоновским — лежала еще богатейшая гамма любовных переживаний в разнообразнейших оттенках и видах.

Из великих современников Пушкина его любовная лирика всего ближе к любовной лирике Байрона. Необычайная страстность их натур сближает их между собою. Чересчур продолжительная „роль“ Петрарки им обоим была, конечно, „не по нутру“: для этого слишком горячая кровь („кровь у меня южная“ — говаривал Байрон) текла в их жилах. Любовные переживания Байрона были, быть может, еще более разнообразны, чем переживания Пушкина — от чувственного угара венецианских годов его жизни до благоговейного обожания недоступной ему Мэри Чэворт¹. Античные и петрарковские мотивы так же переплетаются у него, как и у Пушкина.

Сюда же относится цикл стихотворений к „Тирзе“: 1) To Thyrsa, 2) Away, away, ye notes of woe! 3) One struggle more, I am free, 4) Euthanasia и 5) And thou art dead, as young and fair. Под именем Тирзы скрывается неведомая нам женщина, горячо любимая Байроном и умершая во время его путешествия на Восток. По выражению биографа Байрона, эти стихотворения „вызывают навеки скрывающийся образ светлого, прекрасного существа, доброго гения; его поэт любил искренне, но любовь не была чувственной, поделуи не жгли крови, по-

¹ Ср. стихотворения: „К леди“, „Стансы, написанные при оставлении Англии“, „Сон“ и др.

явление его в жизни его друга было чудным свидением“¹.

Для характеристики его любви к Тирзе показательны следующие строки:

Своим невинным, чистым взором
Краснеть заставила б ты страсть.
Мне в сердце радость проливалась,
Когда я слышал голос твой;
Небесной музыкой казалась
Мне песня, спетая тобой.

Другое прочувствованное стихотворение заканчивается в духе Петрарки — смерть не является преградой для святого чувства любви:

В тоске не гаснет жар мятежный,
Горит за сенью гробовой,
И к мертвой пламень безнадежный
Святее, чем любовь к живой.

Эти четыре строчки кажутся как бы взятыми из второй части „Canzoniere“ Петрарки, где Лаура прославляется после ее смерти.

И в другом стихотворении проводится любимая идея Петрарки и лириков его душевного склада:

Любви, где смерть кладет печать,
Угрозы нет, измены — нет,
И ей конца не знать...

Или еще:

Прекрасен мир; свободен я;
Но что мне мир земной?
Твой образ, светлая моя,
Один всегда со мной.

¹ А. Н. Веселовский. Байрон. Биография.

Встает из вечности опять
Все то, чему сквозь смерти тьму
Еще дано спать!
И в этой жизни свет мой ясный —
Любви умершей соп прекрасный.

(Пер. Щепкиной-Куперник.)

Изложенное в виде сонета, это стихотворение всем бы напомнило песни певца умершей Лауры.

Такие же мотивы сверхчувственной и идеалистически одухотворенной любви не редки в творчестве современника и друга Байрона — Шелли, не оставшегося неизвестным Пушкину¹. Особенно нужно указать его стихотворение „Eripsyichidion“, посвященное Эмили Вивини, заключенной в монастырь св. Анны в Пизе. Здесь автор вдохновляется „Новой жизнью“ Данте и в предисловии переводит заключительную строфу из канцоны „Voi che, intendendo, il terzo ciel movete“ (из „Convito“). Эмилия Вивини является в его глазах воплощением идеальной красоты, красоты небесной, обнаруживающейся в смертной плоти. Так он и говорит: „Небесный серафим! Чересчур благородный и нежный, чтобы быть человеческим существом, скрывающий под блистательной формой женщины весь свет, всю любовь, всё бессмертие, которые тебе доступны...“ и т. д. В своем прославлении женщины Шелли равняется с Данте и едва ли не превосходит Петрарку.

¹ О нем упоминает Пушкин в статье о Байроне. (Сочинения Пушкина. Издание Академии Наук СССР, т. IX, стр. 420. Ленинград, 1928.)

Примеры Байрона и Шелли должны служить доказательством, что в европейской лирике начала XIX века не замолкла дантовско-петрарковская струя¹. Тем более становится понятной возможность этой струи и у великого русского поэта.

Пушкину был равно доступен поэтический стиль и „сурового“ Данте, и „сладостного“ Петрарки. Под непосредственным впечатлением жизненных переживаний „уста“ его умели „обрести язык Петрарки и любви“.

М. Ро анов

8 XI—1928 г.

¹ Недостаток места мешает мне привести подобные же примеры из литературы немецкой, французской и др.

МОСКОВСКИЙ
ПУШКИНИСТ

II

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ
Под редакцией
М. А. ЦЯВЛОВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЕДЕРАЦИЯ»
МОСКВА — 1930

lib.pushkinskijdom.ru