

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

ПУШКИН

СБОРНИК СТАТЕЙ

Москва, 1999

УДК 82
ББК 83.3Р1-8
П 91

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ
им. М. В. Ломоносова*

Редакционная коллегия:
*М. Л. Ремнёва (главный редактор)
А. И. Журавлева, С. И. Кормилов,
Н. А. Соловьёва, Е. З. Цыбенко*

Научный редактор *А. И. Журавлева*

Издание осуществлено за счет средств, выделенных
Министерством общего и профессионального образования РФ
на проведение Международной юбилейной научной конференции
«А. С. Пушкин и мировая культура»

Пушкин: Сборник научных трудов. — М.: Изд-во МГУ,
П 91 1999. — 280 с.
ISBN 5-211-04140-2.

Основу содержания сборника, выпускаемого филологическим факультетом МГУ к 200-летию А. С. Пушкина, составили работы, публиковавшиеся в 1998–1999 гг. в журнале «Вестник Московского университета. Серия 9. Филология» и принадлежащие перу как известных ученых из Москвы, Новосибирска, Марбурга, так и молодых пушкинистов. Объединенные под одной обложкой, эти статьи, на взгляд редакции, дают представление о важнейших проблемах и направлениях современного пушкиноведения.

Книга адресована в первую очередь специалистам по истории русской литературы, учителям, студентам-филологам, но будет интересна и самому широкому кругу читателей.

УДК 82

ББК 83.3Р1-8

ISBN 5-211-04140-2

© Коллектив авторов, 1999.
© Филологический факультет МГУ
им. М. В. Ломоносова, 1999.

РАЗДЕЛ 1

ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА

В. Е. Хализев

Власть и народ в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»

Вслед за Карамзиным как автором «Истории Государства Российского» Пушкин акцентировал (и еще более настойчиво) в качестве первопричины событий смутного времени убийство Борисом Годуновым младенца Димитрия. В обзоре литературы за 1831 г. И. В. Киреевский писал: «<...> все лица и все сцены трагедии развиты только *в одном отношении*: в отношении к последствиям цареубийства. Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала и до конца»¹. Об этой самоочевидной данности современные ученые говорят весьма определенно и настойчиво². Однако основа сюжета (вынесенное далеко в предысторию злодеяние), в свое время вызвавшая нарекания В. Г. Белинского, в советские времена (особенно в 1930–1940-е гг.) искусственно и тенденциозно отодвигалась на периферию, а то и вовсе замалчивалась (следы этого ощутимы и в ряде недавних работ). При этом автор трагедии предстал всецело сосредоточенным на проблемах отнюдь не нравственных, а собственно политических: литературоведами обсуждалась преимущественно социально-классовая проблематика трагедии. Религиозно-нравственные аспекты содержания «Бориса Годунова» обходились молчанием или по меньшей мере нивелировались, что имело место даже в работах крупных ученых. Так, Г. О. Винокур, полагавший, что концепция трагедии «не имеет ничего общего» с карамзинской, писал: «В трагедии Пушкина, в соответствии с духом изображаемой им эпохи, суд народа над царем облечен в форму религиозно-нравственного приговора»³. При таком разумении сути дела тема преступления неотвратимым образом выносилась за рамки содержания трагедии и ее научного обсуждения, рассматривалась как сугубая частность, всего лишь как дань писателя «историческому колориту».

Отодвигается на периферию нравственная проблематика «Бориса Годунова» и в иного рода интерпретациях. В ряде работ акцентируется (на наш взгляд, излишне резко) антитеза «родовое боярство» – «новая знать». Пушкину порой приписывается мысль о превосходстве последней; Борис Годунов и Басманов воспринимаются при этом едва ли не

как положительные герои, ибо они сродны духу европейского Возрождения и «макиавеллизму»⁴. В других случаях в трагедии усматривается антитеза отсталой, косной России и европеизированной Польши, где развито светское начало культуры; и Борис Годунов оказывается не оплотом прогресса, а напротив, «патриархальным и невежественным»⁵. Во всех подобных прочтениях, как и «ортодоксально советских», остается мало места для обсуждения нравственной проблематики трагедии и ее художественного воплощения в *лейтмотиве преступления*. Всмотримся же в пушкинский образ лавины своекорыстных поступков, всяческих беззаконий, предательств и злодеяний, неминуемо сопровождающихся тревогами совести и ее муками.

I

Центральные герои трагедии, Борис Годунов и Григорий Отрепьев, являясь антагонистами и противоборствуя, однако, во многом подобны друг другу. Оба они, будучи личностями яркими, способными к энергичным и решительным действиям, людьми, умело добивающимися своих целей, вместе с тем не просто греховны, но и преступны: неизменно и неискупимо виновны перед своей страной, перед лицом человеческих и божеских законов.

Фатальным следствием убийства царевича Дмитрия оказалась прежде всего жесткая «внутренняя политика» Годунова, который после благодеяний начала своего царствования («Я думал свой народ // В довольствии, во славе успокоить» – далеко не случайно тут прошедшее время глагола «думать»!) превратился в подобие Ивана Грозного. Свидетельство тому – монолог Афанасия Пушкина о гонениях на бояр, которых ожидают «в глуши голодна смерть или петля». Эти слова характеризуют ту пору, когда Самозванец еще не появлялся. Позже Борисовы репрессии становятся еще суровее. Их неотвратимо стимулирует авантюра Отрепьева, самое страшное из следствий цареубийства. Пленный Рожнов рассказывает Лжедмитрию о московской жизни: за разговоры о Самозванце «Кому язык отрежут, а кому // И голову <...>! // Что день, то казнь. Тюрьмы битком набиты». Преступное деяние Отрепьева привело и к тому, что полилась кровь на полях сражений между войсками царя и нового претендента на престол, а воцарение Самозванца обернулось новым страшным злодеянием, подобным Борисову: убиением царевича Феодора и его матери. Сюжет трагедии – нескончаемо длинная цепь жутких последствий совершенного Годуновым цареубийства. Именно это событие, отнесенное далеко в предысторию, предопределило развитие действия, до предела насыщенного отступничеством, предательством, ложью, насилием, гонениями, кровопролитиями. Преступления, до поры утаиваемые, со временем «выплывают» наружу, вырастают одно из другого, разбухают, множат друг друга, набирают мощь, ока-

зываясь подобием неотвратно увеличивающегося снежного кома. Русское государство и русский народ предстают как придавленные и травмированные преступностью, порожденной деяниями Бориса Годунова, а позже – и Григория Отрепьева. «В кровавой концовке пьесы, – отмечает С. А. Фомичев, – окончательно уравниены Борис <...> и Григорий Отрепьев»⁶.

Пушкин, однако, не склонен брать на себя миссию гневного обличителя людей, запятнавших себя государственными преступлениями. Годунов и Отрепьев отнюдь не предстают как схематические воплощения зла, как исчадия ада наподобие сумароковского Самозванца. Нравственной проблематике пушкинской трагедии ни в коей мере не сопутствует морализующая жесткость. Годунов способен действовать достойно царского сана («отворил житницы») во время голода и сыскал людям работы; после пожаров выстроил им «новые жилища»). Важно и то, что окружил себя Борис людьми (Шуйский, Басманов), которые обладают незаурядным умом, инициативные и находчивые. Отрепьев тоже предстает как человек одаренный и яркий. В кругу польской аристократии он действует с артистическим блеском, умеет расположить в свою пользу людей самых разных, от авантюристки Марины Мнишек до безукоризненно честного Курбского. Он по-своему искренен в разумении своей отчаянно смелой авантюры как акта справедливого мщения Годунову: считает свои деяния оправданными тем, что сражается против царевубийцы. Отрепьеву не чужда и забота о своих соотечественниках. Одержав победу («Равнина близ Новгорода-Северского»), Григорий призывает предводительствуемых им поляков «щадить русскую кровь». Ему внятна духовная красота Пимена («Как я люблю его спокойный вид», «вид смиренный, величавый»).

Главное же, оба они, и Годунов, и Отрепьев, сознают свою вину и мучаются ею, хотя (в этом некий психологический парадокс, позже запечатленный в образе Раскольникова) далеки от покаяния, ему сопротивляются, продолжая идти своим несправедливым путем и поддаваясь искусству самооправдания. Так, Борис, убийца младенца-царевича, испытывает нескончаемые муки совести («<...> тринадцать лет мне сряду // Все снилося убитое дитя!»), но уверяет себя, что на его совести – всего лишь «единое пятно» и что оно «случайно завелось». А перед смертью, озабоченный судьбой сына, обращается к нему со словами: «<...> душу // Мне некогда очистить покаяньем». Недвусмысленная параллель всему этому – суждения о себе Отрепьева, в совокупности с приведенными признаниями Бориса составляющие своего рода «монтажную фразу». Самозванец понимает, что в своей устремленности к московскому престолу он опирается на враждебных России политиканов, которых называет «поляками безмозглыми», и что сам он для них – лишь «предлог раздоров и войн». В порыве любовной страсти Григорий безоглядно признается Марине (это своего рода пародия на покаяние),

что он, «гордыней обуйанный», обманывал «Бога и царей», «миру лгал». Присущий Отрепьеву комплекс осознания вины и нераскаянности наиболее ярко сказался в сцене «Граница Литовская». Григорий завидует возвращаемому в Россию Курбскому, у которого «<...> чистая душа <...> радостью и славой разыгралась», ощущает себя непоправимо виновным перед своей страной, изменником и предателем, а потому не способен «пылать весельем»: «<...> я Литву // Позвал на Русь, я в красную Москву // Кажу врагам заветную дорогу». За этим признанием тут же следуют слова самооправдания: «<...> пусть мой грех падет не на меня, // А на тебя, Борис-царевийца!». Совесть Годунова и Отрепьева, не просветленная покаянием, является, по меткому выражению В. С. Непомнящего, *темной*: она «не порождает <...> никакого направленного действия» и вызывает лишь «защитную реакцию, основанную на жалости к себе»⁷.

Погрязшие в губительной тине преступлений, Борис Годунов и Григорий Отрепьев (и это тоже сближает их образы) показаны опирающимися в своих политических играх на людей далеко не безупречных, что подано в тексте трагедии рельефно, крупно, настойчиво. Таковы и боярин Шуйский, «лукавый царедворец» (по словам Воротынского), и представитель «новой знати» Басманов. Эти люди готовы ради собственного преуспевания лгать и изменять. В числе окружения Отрепьева, на которое он опирается (наряду с Гаврилой Пушкиным и Курбским), — чуждые России польские авантюристы и те из «бояр», которые за закрытыми дверями убивают жену и сына Бориса Годунова.

2

Рисуя людей, которые возглавляют (или намерены возглавить) государство, как преступников, автор настойчиво «поручает» им высказываться о соотечественниках и подвергать их суровому суду. Идущие или только что пришедшие к власти говорят о народе благожелательно, сочувственно и доверительно. Избранный на царство Борис зовет на пир всех «до нищего слепца <...>, все гости дорогие». Сподвижник воцаряющегося Отрепьева обращается к «честному народу» со словами: «Мир ведает, сколь много вы терпели». Но преобладают в трагедии суждения иного рода. Властители, запятнавшие себя преступлениями (Годунов) и беспринципным карьеризмом (Шуйский, Басманов), отзываются о народе весьма нелестно и даже уничижительно: как о суеверной, глухой и равнодушной к истине, бессмысленной черни, которая неблагодарна («милости не чувствует народ»), молва которой «лукава», которая «Легко пустой надежде предана, // Мгновенному внушению послушна» и настроена мятежно, бунтарски («Всегда народ к смятению тайно склонен»).

Особенно усердствует в третировании своих соотечественников, разговаривая с царем, Басманов. Он утверждает, что с народом, *всегда*

склонным к смятению, считается не надо («Что на него смотреть <...>»). Но он же, вознамерившись изменить присяге и «переметнуться» к Отрепьеву, вдруг вспоминает о страданиях народа. Вот завершение сцены «Ставка», предваряющее сообщение о том, что Басманов привел свои полки к присяге Самозванцу. Бывший соратник Бориса предается мучительным колебаниям, и верх берет стремление сохранить (пусть ценой бесчестного поступка) свою карьеру и жизнь. При этом собственное решение Басманов пытается оправдать вдруг «проснувшимся» в нем сочувствием страдающему народу:

Но мне ли, мне ль, любимцу государя...

Но смерть... но власть... но бедствия народны...

(Задумывается.)

Сюда! кто там? *(Свищет.)* Коня! Трубите сбор.

Слова Басманова о народных бедствиях столь же ситуативны и небескорыстны, как и его прежняя фраза о вечной мятежности черни.

К сожалению, многие из приведенных нами суждений о народе (Годунова, Шуйского, Басманова) поныне рассматриваются как авторские.

Рвущийся к власти Отрепьев (в отличие от названных персонажей) не склонен к поношению народа. Но в его словах – неправда иного рода. Стараясь расположить в свою пользу католического патера, он говорит о русских людях как равнодушных к укорененным в стране верованиям, готовых всегда и во всем следовать воле и примеру царя. Народ здесь характеризуется как слепой почитатель царствующих персон. Суждение это, казалось бы, полярно словам Бориса («Живая власть для черни ненавистна»). Но по своей сути позиции Отрепьева и Годунова сходны. Мысли обоих отвечают прежде всего их политическим выгодам, это своего рода идеологическое обоснование жизненных линий, связанных с авантюрами и преступлениями.

В хор дистанционно холодных и небескорыстных суждений о народе не вступает Воротынский. Он далек от политических игр и не вершит суда над соотечественниками, а лишь сетует: «Народ отвык в нас видеть древню отрасль // Воинственных властителей своих». Это высказывание отнюдь не надменно-осуждающе и едва ли не покаянно: в отчуждении народа от знати виновна и она сама! Подобны сказанному Воротынским реплики Афанасия Пушкина. После слов о Борисе, который «правит нами, // Как царь Иван», и упоминания о намерении Годунова отменить Юрьев день звучит вопрос: «А легче ли народу? Спроси его». Здесь выражено представление о единой напасти, обрушившейся и на аристократию, и на народ. У Афанасия Пушкина готово появиться исполненное трагизма общероссийское «мы» из монолога Пимена: «О, страшное, невиданное горе! <...> // Владыкою себе цареубийцу // Мы нарекли». Эти фразы в свою очередь перекликаются со словами Юродивого о за-

прете Богородицы на молитвы о царе Ироде. У Воротынского, Афанасия Пушкина, Пимена и Юродивого речь идет не о сущностной ограниченности народа, а о страшной беде *нынешних* россиян. Суждениям этих персонажей сродна знаменитая фраза Гаврилы Пушкина о «мнении народном», которым сильны сторонники Самозванца. В ней сказались уважительное внимание к народу и разумение огромной значимости его позиции в сфере государственно-политической. Мысль эта вполне подтверждается ходом событий трагедии и, стало быть, созвучна автору. Ненадменные, сочувственно заинтересованные и уважительные суждения о народе Пушкин, как видно, ценностно возвышает над высказываниями о большинстве русских людей как бессмысленной и слепой черни.

3

Сцены трагедии, в которых участвует людское множество, немногочисленны и весьма лаконичны. В них соединяются высказывания разного рода. Одни из реплик предварены словом «народ» и предстают как выражение *общего* мнения присутствующих, слитых в массу (толпу). Другие же произносятся отдельными лицами из числа собравшихся: «один», «один из народа»; или «первый», «другой», иногда – «третий» и «четвертый», однажды – «Баба» и «Мужик». Такие реплики, как правило, не звучат в унисон друг другу, а порой даже полярны одна другой по направленности и смыслу. Здесь читатель имеет дело с человеческими индивидуальностями, хотя подобные персонажи появляются лишь единожды и остаются безымянными. «Во всех народных сценах трагедии, – отметил А. И. Незеленов, – Пушкин рисует разнообразие душевных движений в народной массе»⁸. Структура массовых сцен, являющих один из образцов пушкинской «головокружительной краткости» (А. Ахматова), воплощает представление автора о сложности и многоплановости жизни народа, не подводимой под какую-то одну формулу (к подобным «умственным операциям», как было отмечено, тяготеют Борис с его сподвижниками и Отрепьев). Пушкиным рисуется разноаспектная, но в то же время и цельная картина тревог и надежд людей из народа, их здравых, разумных суждений и слепых, экстатических, порой злобных порывов, душевного смятения и твердости духа, главное же – неизбывной устремленности к правде и справедливости.

Массовые сцены запечатлевают смутное время в его динамике: на трех весьма существенных этапах. Первый из них – пора избрания Бориса на царство: сцены вторая («Красная площадь») и третья («Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Следующий этап русской смуты, когда Отрепьев объявил себя наследником престола и пошел на Москву, а в связи с этим выплыла наружу преступность Бориса, запечатлен в сцене с Юродивым («Площадь перед собором в Москве»). И, наконец, в по-

следних двух сценах воссоздан исторический момент, когда Самозванец провозглашается царем.

Первая из этих сцен открывается двумя репликами. В них обнаруживается, что отношение народа к происходящему в российском государстве – напряженно взволнованное, активно заинтересованное, что люди (каждый по-своему) стремятся осмыслить происходящее «в верхах». Один из толпы восторгается Борисом, твердостью его духа и благоговейным отношением к царскому сану («Неумолим! <...> Его страшит сияние престола»). Другой, вероятно, осведомленный о темном прошлом Годунова, напротив, испуган тем, что тот придет к власти («О Боже мой, кто будет нами править? // О горе нам!»). Эти слова многозначительно перекликаются с монологом Пимена («О страшное, невиданное горе! // Прогневали мы Бога, согрешили: // Владыкою себе цареубийцу // Мы нарекли»). В приведенных репликах обозначено то, что составит центр последующих массовых сцен. Передано представление о *разности* мнений людей из народа, а вместе с тем воссоздана единая основа их сознания, сосредоточенного на судьбах страны: простолюдины глубоко озабочены тем, что происходит «наверху» – прибегая к сегодняшнему жаргону, в «коридорах власти». Эта встревоженность присуща *большинству* пришедших на Красную площадь, во всяком случае той части толпы, которая «задает тон» остальным. Когда появляется дьяк, чтобы обнародовать решение думы, собравшиеся требуют тишины, и она наступает. «Народ. <...> Ш-ш – слушайте!» В толпе, как видно, многочисленны и влиятельны люди, которые всем своим существом сосредоточены на происходящем в жизни государства.

Следующий эпизод (в публикации 1831 г. он был устранен, но об этом позже) обнаруживает и иные стороны сознания и поведения людей из народа. Толпа здесь тоже не предстает однородно-безликой. В сцене как бы сталкиваются высоко поэтические и низменно прозаические грани народной жизни. В начале эпизода (как и в предыдущей сцене) люди показаны глубоко заинтересованными в происходящем: «Что слышно?» – «Все еще // Упрямится; однако есть надежда»; «Нельзя ли нам пробраться за ограду?»; «Что там за шум?» «В действительности у народа, – справедливо сказано в одной из книг о «Борисе Годунове», – все время вопрошающее отношение к происходящему <...>. Это не простое любопытство толпы, а пыливость людей, которые хотят знать, что делается за стенами монастыря»⁹. Воля народа уяснить суть и смысл совершающегося окрашена в тона возвышенные. Один из толпы радуется тому, что видит вокруг: «<...> смотри: ограда, кровли, // Все яруссы соборной колокольни, // Главы церквей и самые кресты // Унизаны народом». Другой отвечает полным согласием: «Право любо!»

Но в этой сцене есть и драматически горестная сторона. Собравшиеся на Девичьем поле обречены на неведение о происходящем в мона-

стыре: им не уготована участь прямых свидетелей важного для всех события (уж не говоря о чем-то большем). И люди испытывают досаду невидения и незнания: «Что там еще?» – «Да кто их разберет?» Этой досаде сопутствует готовность принять на веру совершившееся в монастыре: «О чем там плачут?» – «А как нам знать? То ведают бояре, // Не нам чета». Люди из народа, как видно, легко передают свои соборные полномочия верхам общества. И это, дает нам понять автор, оборачивается горестным фарсом. Завершающие сцену реплики воссоздают низко-прозаическую картину самодовлеюще ритуального, бессмысленного «плача и воя» (Баба, бросающая оземь ребенка, чтобы тот заплакал; люди, сокрушающиеся, что у них не льются слезы и намеревающиеся помазать глаза луком или слюной).

По словам Л. М. Лотман, эти сцены показывают «равнодушие» народа и его «готовность к массовому взрыву эмоций»¹⁰. До подлинного «взрыва» предпоследней сцены трагедии здесь, однако, еще далеко, а равнодушия и вовсе не видно. Бросается в глаза нечто иное: наряду со слепым доверием к боярам, которое оборачивается фарсовым экстазом, в сознании народа присутствуют (и весьма ярко выражены) озабоченность, истовая заинтересованность, живая взволнованность воцарением Бориса.

В сцене «Площадь перед собором в Москве» развита горестная тема раскола народного сознания, – раскола, порожденного незнанием того, что за человек ныне стал законным царем. Атмосфере этого эпизода (как и ряда последующих) вполне отвечают слова Годунова: «Умы кипят...». Авантюра Отрепьева активизировала слухи о преступлении Бориса и породила в народном сознании парадоксальный сплав взаимоисключающих версий происшедшего в России после смерти последнего из Рюриковичей и потомков Мономаха. Знаменателен диалог двоих из толпы в начале эпизода, перекликающийся с начальными репликами сцены «Красная площадь». Первый не верит в истинность проклятий с амвона Гришке Отрепьеву и сурово отзываясь о тех, кто в церквях поет вечную память живому царевичу: «Вот уж им будет, безбожникам». Другой, напротив, одобряет анафему Отрепьеву; то, что в церкви «поют теперь вечную память» Димитрию, он воспринимает с полным доверием. Здесь обрисован ужас смуты, расколовшей и поляризовавшей русское государственное сознание, которое упрочивалось от поколения к поколению. Но эта поляризация, дает нам понять Пушкин, не устранила некой равнодействующей мнений в народной среде, их единой основы. После появления Самозванца упрочилось и стало всеобщим представление о преступном прошлом Бориса, убившего или только пытавшегося убить царевича: Годунов обрел репутацию узурпатора и царя Ирода. Именно в этом нам видится смысл сцены, где встречаются Борис и Юродивый.

Если в рассмотренных сценах народ показан по преимуществу воспринимающим происходящее, как-то его осмысливающим и оцениваю-

щим, то в последних эпизодах трагедии он также и действует, совершает некие поступки. Предпоследняя сцена («Лобное место») свидетельствует, что в народном сознании (по истечении ряда лет царствования Бориса и в обстановке «нашествия» Самозванца вкупе с поляками) осталось сохранным давнее и привычное доверие ко всему тому, что «преподносится» социальными верхами, в данном случае – к тем из Пушкиных, кто пошел за Лжедмитрием: «Царевич нам боярина послал. // Послушаем, что скажет нам боярин». На произнесенную речь («Димитрий к вам идет с любовью, с миром. // В угоду ли семейству Годуновых // Поднимете вы руку на царя // Законного, на внука Мономаха?») народ, еще раз проявляя непомерную доверчивость, твердо говорит: «Вестимо нет». И (несколько позже) звучат слова: «Что толковать? Боярин *правду* (курсив мой. – В. Х.) молвил. // Да здравствует Димитрий, наш отец!» Здесь, в последних фразах, напрямую дали о себе знать и зависимость народных мнений от того, что вешается сверху, и константа русского сознания, некий стабильный фундамент претерпевающих изменения мнений народа, а именно: неукоснительная, твердая вера в достижимость *правды*, единой для власти и народа, для монарха и *всех* его подданных. По верной мысли, недавно высказанной С. А. Фомичевым, Пушкин убежден, что в народном сознании неизменно присутствует «высокий этический идеал», в свете которого происходящее переживается «истово и бескомпромиссно»¹¹.

Слово «правда» в этой сцене весьма весомо. Стоящий за ним смысл определен: порядок, издавна укорененный в стране, осознается людьми из народа как *единственно* возможный, непререкаемый и, главное, как согласный с высшими началами бытия. Заметим: ничто в трагедии не говорит о том, что народ максималистски требует от правителей (монархов) праведности как святости. Знаменательны слова Пимена о том, что православные русские люди от поколения к поколению поминают своих царей «За их труды, за славу, за добро – // А за грехи, за темные деянья // Спасителя смиренно умоляют». Но правителя, пришедшего к власти бесчестно, поправ правду, народ не приемлет. О запечатленных в «Борисе Годунове» напряженности и глубинной цельности сознания людей из народа, об их «неполовинчатости» (слова В. В. Розанова о «русском духе») говорилось неоднократно. Так, К. Н. Державин отметил, что в словах Юродивого явственно обнаружилось «постоянное мнение народа <...>, твердое и неколебимое, как и суд его совести»¹².

В этой сцене («Лобное место») народ, полагающий, что боярин возвестил правду, показан (как и в предыдущих эпизодах трагедии) простодушным и непомерно, по-детски доверчивым. Эти черты массового сознания при всей их привлекательности вместе с тем, как свидетельствует данный эпизод, и опасны, ибо чреваты заблуждениями и, хуже того, могут вести людские множества к действиям безрассудным и даже

преступным. Впрямую за приведенной репликой («Да здравствует Дмитрий, наш отец!») на том же амвоне, с которого прозвучала речь Гаврилы Пушкина, загадочным и зловещим образом появляется Мужик и призывает присутствующих направиться в царские палаты, чтобы «вязать Борисова щенка». Слепое доверие к выглядящему авторитетным словом жутким образом соседствует с подстрекательством к кровопролитию, с погромным призывом, с развязыванием слепых инстинктов. Страшное слово «вязать» дополнено толпой: «вязать, топить». Примечательно, что подстрекатель к новому преступлению подан как отделенный от толпы: говорит с амвона, т. е. возвышенного, «привилегированного» места. Не случайно и то, что он назван (в отличие от людей из толпы: один, первый; другой, второй; третий) Мужиком (вспоминается по аналогии Баба, швыряющая своего ребенка на землю, чтобы тот заплакал). Значимо и то, что Мужик обращается к массе людей как к чему-то от него отдельному: «Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!» И народ, впавший в исступление, с буйными возгласами «несется толпой» в сторону Кремля... Так, вызывая чувство безысходности и ужаса, завершается предпоследний эпизод трагедии.

Последняя же сцена (в опубликованном варианте 1831 г.) отмечена катарсическим началом. Она запечатлевает шаг народа к духовному освобождению от навязанной верхами демагогии и лжи, от стадного чувства, стимулируемого неурядицами смутного времени и разжигаемого подстрекателями. Здесь уже нет экстагической и ослепленной толпы. Как и в начальных эпизодах «Бориса Годунова», люди, составляющие множество, показаны размышляющими и придерживающимися разных мнений, в данном случае – о том, как подобает отнестись к детям Бориса, Ксении и Феодору. С одной стороны – «Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке»; «Отец злодей, а детки невинны». С другой – «Есть о ком жалеть? Проклятое племя!»; «Яблоко от яблони недалеко падает». При этом люди не допускают мысли, что новая власть столь жестоко разделается с детьми Годунова. Видя, что в дом Бориса вошли бояре, они испытывают недоумение: «Зачем они пришли?» – «А верно, приводить к присяге Феодора Годунова». Здесь люди из народа предстают иными, чем в финале предыдущей сцены: настроенными мирно, чуждыми экзальтации, одержимости, мстительности, жестокости. Далее звучат слова о шуме и тревоге в доме, о женском визге. Кто-то предлагает войти в дом («взойдем»). В этой односложной фразе выражено настойчивое желание знать правду о совершаемом боярами, быть его прямым свидетелем и, возможно, даже вмешаться в происходящее. Но следует реплика: «Двери заперты», в которой правомерно усмотреть символ изолированности власти с ее темными делами от народа. Далее сразу за репликой кого-то из толпы («крики замолкли») идет ремарка «От-

воряются двери», после чего Мосальский произносит явно лживые слова о самоубийстве Марии и Феодора.

Завершающее пушкинский сюжет преступление, как справедливо отметил А. М. Гуревич, подано в дымке неопределенности, в форме ряда умолчаний: читатель не узнаёт, кто приказал взять под стражу семью Годуновых; ему неизвестно, по велению Самозванца или по собственной инициативе действовали названные в ремарке Голицын, Мосальский, Молчанов и Шерефединов¹³. Добавим к этому: при чтении последних двух сцен остается неясным, случайно или кем-то подстрекаемый попал на амвон Мужик, призвавший народ «вязать Борисова щенка». Загадкой является и то, как соотнесены во времени моменты, когда народ «несется толпой» в Кремль – и когда Мосальский сообщает о том, что Годуновы «отравили себя ядом». И еще: одни и те же люди мчатся в Кремль и безмолвствуют в финале или же речь идет о *разных* группах людей? Подобная система недомолвок имеет смысл весьма глубокий. Не столь уж существенно, по Пушкину, чьими именно руками в каждом отдельном случае вершатся преступления. Гораздо важнее другое: незаконными действиями Годунова и Отрепьева выпущены на волю стихии хаоса, своекорыстия, слепых инстинктов, злобной мстительности. После убийства царевича Димитрия (в качестве его неотвратимого следствия) темные дела совершаются как бы по собственной внутренней логике: и теми, кто располагает властью, и людьми из народа. Говоря иначе, российская смута предстает в освещении автора как порожденная властолюбивым авантюризмом в духе Макиавелли – авантюризмом, в плен которого попали Борис Годунов, а позже – Гришка Отрепьев.

4

Финальный эпизод трагедии существует, как известно, в двух разных, по смыслу полярных вариантах: рукописном и опубликованном. Изображение центральных героев (Годунов и Отрепьев с их приближенными) от 1825 к 1831 г. изменений не претерпело, но образ народа стал иным: отклик русских людей на два государственно-политических события («воцарения» Бриса и Самозванца) получил новое истолкование. По верной мысли чешского литературоведа, «благодаря пушкинским поправкам и в особенности введению ремарки “Народ безмолвствует” существенно изменились концепция народа и весь смысл произведения, а не только его художественная выразительность, как полагал Г. О. Винокур»¹⁴.

В тексте 1825 г. присутствовала сцена «Девичье поле», в конце которой запечатлены «стадные» инстинкты толпы, ее слепое доверие к тому, что вершат бояре («не нам чета»). И этот «финал» воссоздания событий 1598 г. «рифмовался» с последней ремаркой рукописного варианта: народ, откликаясь на требовательный призыв Мосальского, славит Самозванца («Да здравствует царь Димитрий Иванович!»). Во всем этом – оп-

ределенная смысловая равнодействующая: государственно-исторические события духовно *не* обогащают народ, который остается покорно и слепо доверчивым к властям, даже если они замешаны в преступлениях. И совсем иной смысл приобрел образ народа при устранении сцены «Девичье поле» и изменении финального эпизода (народ отказывается внять велению Мосальского и в ужасе безмолвствует). Здесь, в варианте 1831 г. (он – окончательный!), отклик народа на воцарение Бориса дан *только* в сцене «Красная площадь»: люди из толпы высказывают *разные* мнения о совершающемся в верхах; выслушав монолог Щелкалова, «народ расходится». Расходится *молча*, что предваряет финальный эпизод текста 1831 г.: выражается мысль автора о том, что исторические испытания не проходят для народа даром, обогащают его сознание; о том, что верность нравственным устоям, решительное отвержение злодеяний и неистребимая жажда правды в конечном счете берут верх над непомерной доверчивостью и стадным чувством (восторга либо слепой мстительности). Едва ли не главным для автора «Бориса Годунова» в послеболдинскую эпоху являлось то, что народ не приемлет власть (даже законную), если та запятнала себя преступлениями. Самая существенная смысловая грань необычайно емкой последней фразы «Бориса Годунова», на наш взгляд, была обозначена А. И. Незеленовым: завершается пушкинская трагедия «народным отвращением от кровавого дела»¹⁵. Добавим к этому: мысль Пушкина о горьком опыте смутного времени как обогатившем сознание русских людей многозначительно предваряет суждение Питирима Сорокина: катастрофы вызывают в обществе как падения, так и взлеты, причем в начале бедствий преобладают негативные явления, а позже доминирует позитивно значимое начало, в результате чего катастрофа не оказывается гибельной¹⁶.

Радикально измененный в 1831 г. финальный эпизод яснее высветил логику сознания и поведения народной массы в пору российской смуты. До поры до времени людские множества приемлют деяния Самозванца не столько потому, что верят в его царственные права, а из-за того, что он смело воспротивился Годунову как преступнику на троне. Вспомним диалог Отрепьева и пленного Рожнова: «Ну, обо мне как судят в вашем стане?» – «А говорят о милости твоей, // Что ты, дескать (не будь во гнев), и вор, // А молодец». А позже, когда убиты жена и сын Бориса, славить этого «молодца» толпа отказывается: над привычкой слушаться бояр взял верх импульс гораздо более достойный и высокий.

Народ, изображенный в пушкинской трагедии, не помышляет о защите своих интересов от посягательств верхов, не выступает против установленных порядков и не заявляет стремления к политической свободе. В массовых сценах отсутствуют слова о каких-либо социальных переменах в будущем – в частности, о возвращении Юрьева дня, о чем как возможном источнике народного мятежа толковал Афанасий Пуш-

кин, беседуя с Шуйским («Попробуй Самозванец // Им посулить старинный Юрьев день, // Так и пойдет потеха»). Народ взыскует прежде всего *общей* для всех россиян *правды*. Именно такова доминанта освещения русской жизни в «Борисе Годунове».

При этом Пушкин говорит о смуте не только как о беде, обрушившейся на русских людей, но и как о неотвратимом следствии их вины, которая лежит и на властях, и на народе. Это отмечалось неоднократно. Так, В. С. Непомнящий, ссылаясь на самоосуждающие слова Пимена («Прогневали мы Бога, согрешили»), утверждает, что грех (избрание цареубийцы на царство) является всеобщим, ибо это избрание совершилось «при непосредственном попусчении и участии народа». При этом преступление царя и вина не воспротивившихся его избранию людей Непомнящим как бы уравниваются: «Борис и народ, совершившие совместный грех в нравственном своем самосознании, находятся <...> на одинаковом уровне: Борис обвиняет только народную массу, масса обвиняет только Бориса». Суждения эти, во многом верные, все же не кажутся нам достаточно точными. Они связаны с далеко не бесспорными представлениями о том, что русским людям была хорошо известна преступность Годунова. Народ, по мнению В. С. Непомнящего, «*своими руками* (курсив мой. – В. Х.) отдал себя убийце и узурпатору». И еще: Юродивый «говорит ту правду, о которой все молчат»¹⁷. Молчат, стало быть, предполагается, что *знают* правду о преступности царя! Но так ли это? Пушкин уже в первой сцене трагедии сообщает читателю, что факт цареубийства не был в достаточной мере ведем даже боярам. «Полно, точно ль // Царевича сгубил Борис?» – спрашивает у Шуйского Воротынский. Что уж и говорить о людях из народа, которые обречены на незнание того, что творилось в жизни «верхов»!

Грех и вина народа (как он показан Пушкиным) – прежде всего в неведении и доверчивости. А в наиболее кризисные моменты – также в слепых мстительных порывах части людской массы. Грехи же Годунова, Отрепьева и их сподвижников – совсем иного рода. Они гораздо страшнее. По отношению к властям Пушкин выступает преимущественно в роли обвинителя, к народу же – прежде всего как заступник.

Сказанное побуждает критически отнестись к ряду интерпретаций пушкинской трагедии, которые, на наш взгляд, правомерно назвать идеологизированными. Не представляются состоятельными принадлежащие некоторым литературоведам советского периода суждения о народе у Пушкина как потенциальном революционере, который «враждебен царской власти, органически чужд ей», «глубоко равнодушен к тому, кто будет царем». Весьма сомнительно и то, что автор, отдав дань уважения «высокой моральной чистоте» людей из народа, вместе с тем бичует их «темноту, стихийность», «отсталость»; что в массовых сценах он «зол, сатиричен»¹⁸. В подобном духе, но еще более радикально и патетично, приписав Пушкину

героизацию народа-победителя, высказался в 1960-е гг. М. П. Алексеев. По его словам, советскими исследователями «было прочно установлено, что основу пушкинской трагедии составляет взаимоотношение самодержавной власти и народа и что в конфликте между ними победу одерживает народ»¹⁹. Нет смысла доказывать – подобного рода толкования «Бориса Годунова» тенденциозны и идут наперекор пушкинскому тексту.

Однако не состоятельны и противоположные суждения литературоведов, которые, присоединяясь к высказываниям Годунова, Шуйского, Басманова, говорят о народе у Пушкина как носителе сознания не просто ограниченного, но фантастического, иррационального, абсурдного по своей сути. Утверждается, что народ подан в «Борисе Годунове» как неспособный иметь трезвую точку зрения на себя самого и на окружающее²⁰; что он составляет суеверную, живущую в мире фантазий бессмысленную толпу, готовую «верить в небылицы и чудеса», в легенды и басни; что «мнение народное» – мнение «зыбкое, неустойчивое, подверженное влияниям и переходящее от крайности к крайности»²¹. К этой точке зрения (ее правомерно назвать антипопулистской) склоняется и автор современного пособия по литературе для студентов духовных академий и семинарий. Здесь мы «узнаём», что «народ в «Борисе Годунове» поистине равнодушен к свершаемому и равнодушием своим возлагает на себя грех избираемого от его имени царя»²².

Вызывают серьезное сомнение и недавно высказанные мысли о том, что народ воссоздан Пушкиным как «сила антигосударственная, направленная на низвержение миропорядка», как воплощение «сопротивления системе», а также хаоса и смуты; о том, что вина людей из народа (как они показаны в трагедии) – не меньшая, чем у тех, кто находится у власти, а «столь же огромна»²³. Аргумент, приведенный в подтверждение этого (по приказанию Шуйского мальчик молится за Годунова, нарушая веление Богородицы, о котором сказал Юродивый), говоря мягко, недостаточен.

Рассмотрение текста «Бориса Годунова» приводит к обобщениям иного рода. Едва ли не смысловым центром пушкинской трагедии является представление о *неустранимой* нравственной ответственности людей, обладающих властью (шапка Мономаха поистине тяжела). Ответственности перед божескими и человеческими законами и не в последнюю очередь – перед народом.

Ведущая тема пушкинской трагедии – это непримиренность народа с той властью, которая пятнает себя неправдой, своекорыстием, злодеяниями. В современной социологии бытует понятие «демонизм власти». «Die Dämonie der Macht» – таково название немецкой монографии 1947 г. Как полагает ее автор, Г. Риттер, демоническая сущность власти сказывается даже там, где правитель самоотверженно борется за высокую цель, ибо невольно оказывается одержимым властью и связывает свои дела с собственной значимостью²⁴. А тем более (добавим мы) – в тех случаях, когда люди, правящие государством, вершат злодеяния, что

допускал и оправдывал Макиавелли. Пушкин же в своей трагедии утверждал: демонизм власти (в его второй, преступной ипостаси) неприемлем для России – ни для ее социальных верхов, которым не чужды муки совести, ни для народа с его чаяниями праведности.

Если герои «Бориса Годунова», принадлежащие верху общества (Воротынский – исключение), пребывают в сфере политических *интересов* (легко превращающихся из государственных в личные, индивидуальные, сугубо частные, небескорыстные), то народ жаждет общей всем *правды*, испытывает властную потребность в том, чтобы им правили в соответствии с неукоснительным императивом совести. Именно в этом, на наш взгляд, усматривал Пушкин одну из первопричин русской династической смуты, которая, по словам историка, была страшным временем торжества «изменников и авантюристов», «полузаконных и совсем не законных царей и иностранной интервенции»²⁵

Примечания

- ¹ Киреевский И В Эстетика и критика М, 1979 С 106
- ² См Лузянина Л Н «История Государства Российского» Н М Карамзина и трагедия Пушкина // Русская литература 1971 № 1 С 55, *Непомнящий В С* Поэзия и судьба Над страницами духовной биографии Пушкина 2-е изд, доп М, 1987 С 297, *Скатов Н Н* Русский гений М, 1987 С 239- 240
- ³ *Винокур Г О* Комментарий // Пушкин А С Полн собр соч М, 1935 Т 7 С 476, 478
- ⁴ См, например *Лотман Л М* Историко-литературный комментарий // Пушкин А С Борис Годунов Трагедия СПб, 1996 С 155–180
- ⁵ *Ронен И* Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов» М, 1997 С 54
- ⁶ *Фомичев С А* Предисловие // Пушкин А С Борис Годунов Трагедия С 21
- ⁷ *Непомнящий В С* Указ соч. С 295
- ⁸ *Незеленов А И* А С Пушкин в его поэзии первый и второй периоды // Пушкин А С Полн собр соч В 6 т СПб, 1903 Т 1 С 260
- ⁹ *Филиппова Н Ф* Народная драма А С Пушкина «Борис Годунов» М, 1972 С 57
- ¹⁰ *Лотман Л М* Указ соч С 168
- ¹¹ *Фомичев С А* Указ соч С 20
- ¹² *Державин К Н* Главные действующие лица «Бориса Годунова» и их значение в ходе трагедии // «Борис Годунов» А С Пушкина Материалы к постановке / Под ред В Мейерхольда и К Державина Пг, 1919 С 11
- ¹³ *Гуревич А М* Романтизм Пушкина М, 1993 С 135–136
- ¹⁴ *Святонь В* Заключительная сцена в «Борисе Годунове» Пушкина По поводу текстологических исследований Г О Винокура и М П Алексеева // *Československa rusistika XIII* 1968 1 С 12, см также *Непомнящий В С* Указ соч. С 296–297
- ¹⁵ *Незеленов А И* Указ соч Т 1 С 261
- ¹⁶ *Сорокин П А* Главные тенденции нашего времени М, 1993 С 125–126
- ¹⁷ *Непомнящий В С* Указ соч С 280, 296, 294
- ¹⁸ *Гуковский Г А* Пушкин и проблемы реалистического стиля М, 1957 С 19, 25, 30, 33
- ¹⁹ *Алексеев М П* Пушкин Сравнительно-исторические исследования Л, 1984 С 242

- ²⁰ *Serman I Z* Paradoxes of the Popular mind in Pushkin's Boris Godunov // Slavonic and East Review 1986 64 P 39
- ²¹ *Ронен И* Указ соч С 103–104, 112
- ²² *Дунаев М М* Православие и русская литература Ч 1 М, 1996 С 245
- ²³ *Фомичев С А* Указ соч С 11–12, 19–20
- ²⁴ *Философский словарь* (сокр пер с нем) М, 1961 С 121–122 (статья «Власть»)
- ²⁵ *Зеньковский С А* Русское старообрядчество Духовные движения семнадцатого века М, 1995 С 41 Глава этой книги «Смута и ее преодоление» (с 41–50) дает широкую перспективу рассмотрения пушкинской трагедии в контексте опытов осмысления русской смуты на протяжении XVII–XX вв Но это – тема более для историка, нежели для литературоведа

Из размышлений о жанре, стилистике и строфике «Евгения Онегина»

Жанровое определение «Евгения Онегина» – «роман в стихах» – уже неоднократно комментировалось, но, кажется, все еще недостаточно осознана значимость того, что оно было вынесено в подзаголовок самим автором. «Роман в стихах» – это действительно парадоксальное сочетание, напоминающее фигуру оксюморона («Красные чернила!»), если, конечно, с романом связана установка на повествование о событиях из жизни персонажей. Романы в стихах были и до Пушкина, например рыцарские романы позднего Средневековья, однако вряд ли их жанр был обозначен. Вот где она, пушкинская «дьявольская разница», согласно которой он не просто написал роман в стихах, но вынес жанр в подзаголовок: роман должен читаться, как читается лирическое стихотворение, и эта ориентировка читателей, не без ироничности сделанная Пушкиным, составляет всю «изюминку» того восприятия текста, на котором мы здесь особо настаиваем.

Сказанное не означает, что читателям запрещается переживать за Евгения и Татьяну как за живых людей, равно как и обсуждать их коллизии и перипетии. Это всегда было, есть и будет. Однако надо помнить, что при этом ситуация романа, пройдя через несколько незаметных для сознания интеллектуальных операций, уже переведена из поэтического мира стихов в мир жизненных реалий и конфликтов. В результате подобной транспозиции, внутреннего перевода из одной реальности в другую стихотворное осуществление «Онегина» как бы *вычеркивается*, не оставаясь даже фоном. Возможность этого подтверждается одним из определений культуры: она состоит из нового, перекомбинированного старого и того, что «не существует». Так *перестают* существовать онегинские стихи, хотя «роман», странным образом, остается. Настоящий «Онегин» выткан стихами, и на его стиховом ковре можно без конца рассматривать словесные орнаменты, *представляющие* нашему внутреннему взору поэтические очертания героев, ландшафтов, деревень, городов, рек и морей, которые превращаются в неизгладимую симфонию «волшебных звуков, чувств и дум». Такие «переводы» не отторгают, а напротив, погружают читателя в стихотворный мир романа.

Общая стилевая картина может реализоваться в различных направлениях. Начнем с превращения стиля в стилистику, с особенностей онегинского стихового слова, с-уровня «клеточек» поэтического организма. «Онегин» требует пристального чтения, он втягивает в стиховой поток,

ритмизуемый подъемом и ниспадением строф, и читатель, как бы испытывая прикосновение поэтических слов, воспринимает их стилистический ореол и фактуру. Для лексики романа характерна стилистическая полифония, т. е. гармонизированное сочетание слов с различной речевой окраской. Если в лирике онегинского времени Пушкин создает стихотворения в различной стилистике, соблюдая, однако, внутри текста уравновешенную стилевую манеру, а в элегии, следуя правилам «школы гармонической точности», т. е. отбору слов, поэтически просвеченных жанровыми контекстами, то в стихотворном романе он собирает несвпадающие лексико-стилистические сферы и пишет текст на их пересечении. Это возможно потому, что Пушкин как лирический поэт с глубокой эпической подосновой умеет и входить в ту или иную стилистику, и вместе с тем как бы слегка дистанцироваться от нее. Для Пушкина материалом является не только язык, но и стиль, и поэтому можно сказать, что он пишет не в том или ином стиле, а стилями.

В «Онегине» стилистические игры происходят почти на каждом участке текста. Вглядимся в отрывок, который все мы знаем наизусть с детства:

- (5) Уж небо осенью дышало,
- (6) Уж реже солнышко блистало,
- (7) Короче становился день,
- (8) Лесов таинственная сень
- (9) С печальным шумом обнажалась,
- (10) Ложился на поля туман <...>. (4, XL)¹

В этом ландшафтном описании, кажущемся стилистически однородным, налицо легкие колебания стиля. Уже в первых двух стихах (5, 6) на фоне тождества ритма, словоразделов, ударного вокализма, анафорических зачинов, глагольных рифм подчеркнута в пределах общего смысла разница грамматических форм и как следствие – стилистическое неравенство двух олицетворений: где «небо», дышащее осенью, напоминает о державинской приподнятой стилистике XVIII в. («Уже румяна осень носит // Снопы златые на гумно»), а «солнышко» веет детством и сказочностью. Те же явления в стихах 7–10. Взятый вне контекста стих «Короче становился день» звучит информационно-прозаически, стихи 8–9 кладут рядом торжественно-литературное олицетворение – перифраз из высоких элегических клише, стих 10 снова возвращает к простому, «голому» выражению. Так стилистические волны вписываются в ритмы строф, сливаясь в своем общем воздействии.

То же самое происходит в последних стихах строфы 4, XL и внутри всей следующей, не менее известной – «Встает заря во мгле холодной...» (4, XLI). Внутри просторной и подвижной панорамы происходят тонкие, аналитически незаметные смещения стиля, но они воспринимаются слитно,

так как вся картина написана без изменения повествовательной точки зрения, из «внеаходимости» (слово М. М. Бахтина). Именно поэтому все знаменитые 24 стиха естественно усваиваются читателями любого возраста. Здесь надо отметить, что Пушкин, по его собственному выражению, позволил себе «назвать *девою* простую крестьянку» (см. примечание 23), хотя даже его критики, которые «в журналах удивлялись», вряд ли сами обрадовались подразумеваемой ими замене. Попробуем сделать доморощенный эксперимент и внесем небольшие изменения в окончание строфы XLI:

Из хлева на заре пастух
Коров не гонит взмахом дrevка,
И в час полуденный в кружок
Их не зовет его рожок;
В избушке распевая, *девка*
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит *лучина* перед ней.

Даже не глядя на «взмах дrevка», мы видим, что стилистика зимнего описания грубо взломана. Мы перенесли из одного места в другое только букву «к», один звук – и все изменилось! Перифраза «зимних друг ночей» совершенно невозможна между «девкой» и «лучиной». Тем удивительнее, что «хлев», вынесенный в рифму к «деве», будучи «блокирован поэтизирующим контекстом» (наблюдение И. М. Семенко), оставляет ландшафт стилистически нетронутым.

Структурно-стилевые вариации в «Онегине» отнюдь не всегда сглажены. Довольно часто Пушкин играет их резкими сломами. Это встречается и в повествовании, но заметнее всего на переходах из плана автора в план героев или обратно. Знаменитый отрывок о русской осени не случайно предлагают заучивать от стиха 5, а не с начала строфы. Неискушенному читателю трудно связать с «Уж небо осенью дышало», первым шагом в увядающую природу, следующий лирический пассаж:

- (1) Но наше северное лето,
- (2) Карикатура южных зим,
- (3) Мелькнет и нет: известно это,
- (4) Хоть мы признаться не хотим. (4, XL)

Между тем, подобные сдвиги, когда на первый план текста выступают то герои, то автор, происходят в «Евгении Онегине» постоянно. Действует монтажный принцип романа. В стиле автора, как правило, царит атмосфера непринужденной «болтовни», доверительно-интимный тон, не мешающий лирике, патетике и иронии. В стихах 1–4 слышим изысканно-скептическую интонацию, видим варваризм «карикатура», отмечаем остроумную пере-

броску эпитетов и филигранный звуковой узор «*Хоть мы признаться не хотим*» – и все это проведено в совершенно ином стилистическом регистре, мало совместимом и все же совмещающемся с эпической тональностью общеизвестной осенне-зимней панорамы.

По сходной причине совсем отлучена от запоминания следующая строфа (4, XLII), хотя она едва ли не более эффектна, чем полторы предыдущих. Впрочем, она еще и сдвигает эпическую завершенность предшествующего:

- (1) И вот уже трещат морозы .
- (2) И серебрятся средь полей...
- (3) (Читатель ждет уж рифмы *розы*;
- (4) На, вот возьми ее скорей!)
- (5) Опрятней модного паркета
- (6) Блистают речка, льдом одета.
- (7) Мальчишек радостный народ
- (8) Коньками звучно режет лед;
- (9) На красных лапках гусь тяжелый,
- (10) Задумав плыть по лону вод,
- (11) Ступает бережно на лед,
- (12) Скользит и падает; веселый
- (13) Мелькает, вьется первый снег,
- (14) Звездами падая на брег. (4, XLII)

Начать с того, что и здесь, как в строфе XL, дело осложняется авторской «врезкой» внутрь ландшафта в виде скобочной конструкции. Сама эта «врезка» к тому же с двойным смысловым дном: кажется, что автор подсмеивается над шаблоном русской рифмы, читательскими ожиданиями и самим собой («морозы» – «розы»), а на самом деле подбрасывает совершенно непривычную в те времена составную рифму («морозы» – «риф-мы *розы*»). Для самого Пушкина такие рифмы были интересны, и в «Онегине» они есть: «где вы» – «девы» (1, XIX) и в нашем случае прямо через строфу «Чильд Гарольдом» – «со льдом» (4, XLIV). Кроме этого, строфа XLII с первых строк осложнена пеленой добавочных смыслов. Серебрящиеся «средь полей» «морозы» вызывают в памяти петербургскую зиму Онегина из первой главы: «Морозной пылью серебрится // Его бобровый воротник» (обратим еще внимание на «полей» – «пылью»), и оба этих места позже откликнутся у Татьяны: «Нейдет она зиму встречать, // Морозной пылью подышать» (7, XXX). Подспудный мотив Петербурга подсвечивается отсылкой к столичным залам: «Опрятней модного паркета // Блистают речка, льдом одета». Но и это еще не все. Стилистическая палитра строфы обогащается интертекстуальным присутствием элегии П. А. Вяземского «Первый снег», вне

соотнесенности с которой «Онегин» всегда останется недопрочитанным. В данном случае мотивы элегии *подслаивают* петербургский и литературный фон под все описание: достаточно указать на прямое название «первого снега» в стихе 13, чтобы к радостной и легкой зарисовке снежного танца немедленно подключился радужный мир Вяземского. Кстати, «первый снег» звучит и в процитированных стихах о Татьяне (7, XXX). Очень скоро Пушкин еще раз обратится к элегии Вяземского в точно такой же ситуации в начале пятой главы, прямо после хрестоматийной строфы 5, II: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...».

Чем описывать образную вязь из мотивов и переключек «Онегина» и «Первого снега», гораздо удобнее обратить внимание читателей на одну из вершин русской элегической лирики и показать центральный фрагмент стихотворения Вяземского, из которого станет ясно, на что откликнулся Пушкин:

Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость!
Кто в тесноте саней с красавицей младой,
Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой,
Жал руку, нежную в самом сопротивленьи,
И в сердце девственном впервой любви смятенья,
И думу первую, и первый вздох зажег,
В победе сей других побед прирав залог.
Кто может выразить счастливец упоенье?
Как вьюга легкая, их окриленный бег
Браздами ровными прорезывает снег
И, ярким облаком с земли его взвевая,
Сребристой пылью окидывает их.
Стеснилось время им в один крылатый миг.
По жизни так скользит горячность молодая,
И жить торопится, и чувствовать спешит!

В последней строке нельзя не узнать эпиграфа, который Пушкин хотел сначала поставить перед полным текстом «Онегина», но затем означил им лишь первую главу. На этом месте стих заместил отброшенное предисловие к отдельному изданию главы, в котором было как бы косвенное указание на литературный источник: «описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года» совпадает с датой сочинения «Первого снега», о которой Пушкин, вероятно, знал. Вообще роль «Первого снега» в «Онегине» трудно переоценить, невзирая на разный объем текста и неравные возможности авторов. Элегия Вяземского является в пушкинском романе отражающим и преломляющим устройством в организации сложности содержания, но более всего она выполняет роль одного из генераторов того праздничного упоения жиз-

ню, которую наполняет «Онегина», несмотря на трагические штрихи в судьбе героев и самого автора.

Исключение строфы XLII из хрестоматийного материала лишило широкого читателя возможности задержать внимание на стихах 9–12, где описан «На красных лапках гусь тяжелый <...>», не способный полететь с диким «крикливым караваном» (где-то было замечено, что гуси караванами не летают, но в поэтическом мире это возможно). Тяжелый гусь великолепен и сам по себе как красочный микросюжет, крохотный комочек бытия, умещающийся со своей смешной неудачей на трех с половиной строчках строфы. Но увидев его раз, нельзя не запомнить, потому что Пушкин, как он это умеет делать, выделил его в чувственной осязаемости, подобно тому приему изображения, который был применен в 9-й записи «Альбома Онегина». Поля и речка – общий план, мальчишки на коньках – средний, падающий снег в конце строфы – тоже, а вот в середине вдруг резкий наплыв – и тяжелый гусь крупным планом. Предметное значение слов, называющих гуся, здесь существенно, но снова играет роль метонимическое смещение, выделенное ярким цветом – «красные лапки». Все движения гуся – это движения «красных лапок», они ступают, да еще бережно, скользят и падают, и крупноплановый тяжелый гусь шмякается об лед, осязаемый для него и для нас. Но, кроме того, этот гусь, «задумав плыть по лону вод», пародийно откликается на неосуществившиеся намерения героя и автора, а своей тяжестью предшествует «тяжелому Пустякову» из «Именин Татьяны» и «молдавину тяжелому» из «Отрывков». Но эпитет «тяжелый» не навсегда прикреплен к изображению грузной массивности. У него есть и контрастные значения: «сон тяжелый» в письме Татьяны и в особенности оксюморонное «С каким тяжелым умилением <...>» (7, II) из авторского монолога. Таковы диапазоны стилистики одного эпитета.

Стиль «Онегина» и его словесная выраженность полностью зависят от стиха. Как известно, в романе важную роль играют фрагменты прозы, а некоторые критики, начиная с В. Г. Белинского, находили в «Онегине» прозаическое содержание, растворенное в стихах. Эта сложная проблема требует специального рассмотрения, но в целом, скорее всего, проза в «Онегине», равным образом как и «прозаическое содержание», лишь подчеркивает стиховой характер романа, который отталкивается от чуждой ему стихии. «Онегин» написан классическим размером «золотого века» русской поэзии, четырехстопным ямбом. Его прямое рассмотрение здесь, конечно, невозможно ввиду специфического характера вопросов стихосложения, но блистательный результат применения четырехстопного ямба в романе легко увидеть внутри «онегинской строфы», гениального изобретения Пушкина.

«Евгений Онегин» – вершина строфического творчества поэта. Строфа романа принадлежит по своей длине к самым «большим» в русской поэзии. В то же время она проста и именно поэтому гениальна. Пушкин соединил вместе три четверостишия со всеми вариантами парной рифмовки: перекрестной, смежной и опоясывающей. Тогдашние правила (так называемый «закон альтернанса») не допускали столкновения рифм одинакового типа на переходе от строфы к строфе, и Пушкин добавил к 12 стихам еще 2 со смежной мужской рифмой. Получилась формула: АБАБВВггДееДжж.

Взглянем на одну из запоминающихся строф:

- (1) Однообразный и безумный,
- (2) Как вихорь жизни молодой,
- (3) Кружится вальса вихорь шумный;
- (4) Чета мелькает за четой.
- (5) К минуте мщенья приближаясь,
- (6) Онегин, втайне усмехаясь,
- (7) Подходит к Ольге. Быстро с ней
- (8) Вертится около гостей,
- (9) Потом на стул ее сажает,
- (10) Заводит речь о том, о сем;
- (11) Спустя минуты две потом
- (12) Вновь с нею вальс он продолжает;
- (13) Все в изумленье. Ленский сам
- (14) Не верит собственным глазам.

Закрывающее двестишье (13, 14) композиционно оформляет всю строфу, придавая ей интонационно-ритмическую и содержательную устойчивость за счет переклички со стихами 7, 8. В то же время эти две ударные пары выравнивают между собой тектоническую опору, благодаря чему вся «тяжесть» постройки не подавляет последние стихи, оставляя им большой разброс финальных риторических узоров. Двойная опора, кроме того, поддерживается стихами 10, 11, завершая архитекtonику строфы и оригинальный рисунок рифм, в котором на стихи 1–6 приходится 4 женские рифмы (2/3 из 6), в то время как остальные восемь стихов (7–14) содержат всего 2 женские рифмы (1/4 из 8). В то же время ритмо-синтаксическое членение строфы делит ее на две части в отношении 8 к 6 стихам, что удерживает общий баланс. Четырнадцатистишие «Онегина» по протяженности равно сонету, так называемой «твердой форме», но неизвестно, имел ли в виду это сходство Пушкин (Л. П. Гроссман в 1920-е гг. сравнивал эти формы). Возможно, что 14 стихов кряду есть оптимальная единица для читательского восприятия (своего рода «квант», энергетическая порция). Замкнутость и автоном-

ность строфы создают условия для содержательной и сюжетной многоплановости «Онегина», обеспечивая свободный и одновременно очеркнутый строфической границей переход от темы к теме. Периодическое возвращение строф напоминает функцию «метронома», с которым надо считаться, но эти же рамки, наложенные Пушкиным на самого себя, провоцируют их блистательное преодоление в разнообразии и богатстве ритмических и интонационно-синтаксических узоров каждой строфы. Можно прибавить, что поэтический порыв и строфический каркас соотносятся между собой в «Онегине» как «волна и камень».

«Строфа «Онегина» – это не только ритмико-синтаксическая, но и сюжетно-тематическая единица, ступень в повествовании, миниатюрная глава рассказа» (Б. В. Томашевский). Как сонеты при всей их структурной герметичности позволяют сплести из себя «венки» и «короны», так и строфы «Онегина» собираются в главы, а главы – в роман. Впрочем, есть кирпичики еще меньше, и потому, если говорить точнее, слова в «Онегине» сплавиваются в стихи, стихи группируются в строфы, строфы включаются в эпизоды, связанные с автором или героями, эпизоды образуют прихотливую мозаику глав, которые вместе с «Примечаниями» и «Отрывками из путешествия Онегина» вбирают в себя роман. Все это собрано по «принципу матрешки», вложено одно в другое, и именно этот принцип, хотя и не только он один, придает тексту «Онегина» черты компактности, многомерности и фрагментарности.

Цельнооформленность различных элементов и уровней поэтического устройства романа предполагает не только их содействие, но и противонапряжение, противоположность. Противоположенные структуры не позволяют сложиться инерции читательского восприятия. Онегинская строфа не убаюкивает, несмотря на ее композиционную замкнутость, приучающую читателя к ожиданию в концовке интонационной и мыслительной точки. Тем больший эффект, с другой стороны, имеют случаи (их всего 10–11 в «Онегине»), когда метрический конец строфы не совпадает с продолжающимся синтаксическим периодом, и фраза заканчивается в следующей строфе. Это довольно редкое явление называется строфическим переносом, и эта редкость отличает их от обычных стиховых переносов (*enjambement*). Строфические переносы в «Онегине» особенно выразительны тем, что падают на точки максимального сюжетно-содержательного и, следовательно, интонационного напряжения. Приведем три самых вершинных в этом смысле места: бегство Татьяны при появлении Онегина (*от него, но к нему!*), стремительная езда героя на последнее свидание и гибель Ленского на дуэли:

<...> мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И, задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала... <...>
(Глава 3)

<...>
Несется вдоль Невы в санях.
На синих, иссеченных льдах
Играет солнце; грязно тает
На улицах разрытый снег.
Куда по нем свой быстрый бег

XL

Стремит Онегин? <...>
(Глава 8)

<...> но как раз
Онегин выстрелил... Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет молча пистолет,

XXXI

На грудь кладет тихонько руку
И падает. <...>
(Глава 6)

В первом случае зафиксировано потрясенное состояние Татьяны при резкой смене темпа действия; во втором – глубокая самопогруженность Онегина и контраст этого состояния со стремительной ездой (как это всегда у него) навстречу своей судьбе. В обоих случаях потрясает эффект несовпадения ритма и синтаксиса. Но главное заключается не в этом, а в том, как две тождественные и в то же время зеркально отраженные ситуации протянуты друг к другу через весь роман. Не знаешь, чему более дивиться: композиционной уравновешенности текста или равенству любовного порыва? Остается непостижимым, как это у Пушкина в двух ответственных местах написались единственные в романе строфические переносы без знаков препинания. Что касается смерти Ленского, то здесь перенос организован иначе. Он подготовлен двумя строчными переносами, ломающими ритм строфы и жизнь юноши, но фраза перетягивается в следующую строфу, заканчиваясь там лишь во втором стихе. Мгновенная гибель Ленского оказывается тем самым растянутой, как в замедленной съемке.

На фоне строфического «метронома» и в метрических рамках каждого стиха хорошо просматриваются ритмические и аритмические ходы в передаче Пушкиным замедленного и ускоренного движения или резкой смены темпоритма. В качестве примера часто показываются танцы на именинах Татьяны, обратимся еще раз к строфе 5, XLI:

Однообразный и безумный,
 Как вихорь жизни молодой,
 Кружится вальса вихорь шумный,
 Чета мелькает за четой <...>.

Медлительно-плавное кружение вальса задается длинным словом «однообразный», и в связи с ним равномерное повторение до конца четырнадцатистишия женских словоразделов, поддерживающих это впечатление (одно исключение и мужские рифмы не сбивают инерции). На наших глазах *трехчетвертной* вальс укладывается в четность четырехстопного ямба. За вальсом следует мазурка:

- (1) Мазурка раздалась. Бывало,
- (2) Когда гремел мазурки гром,
- (3) В огромной зале все дрожало,
- (4) Паркет трещал под каблуком,
- (5) Тряслися, дребезжали рамы <...>. (5, XLII)

А здесь все наоборот. Совершенно конкретная картина зависит как от изменившегося характера словоразделов, так и от звукового оформления. Быстрые, энергичные движения танца начаты резким мужским словоразделом «раздалась». Затем тенденция усилена в четных стихах (2 и 4), где твердые словоразделы идут один за другим в начале строки, совпадая с двусложным метром ямба. При этом она не слишком форсируется, достаточно обозначить контрастный ритм. Более значима, конечно, фоническая сторона. Рокошущий по всему пятистишию звук «р», сконцентрированный в блоках (*грем – гром – огром*), дополняется шипящими «ж» и «щ», в результате чего фактурность самих слов и всей картины выступает особенно ощутимо. При этом, конечно, не стоит забывать, что звучание актуализируется значением слов.

Еще в первой главе Пушкин нарисовал картину танца балерины Истоминой, поразившую уже его современников:

- (5) Блистательна, полувоздушна,
- (6) Смычку волшебному послушна,
- (7) Толпою нимф окружена,
- (8) Стоит Истомина; она,
- (9) Одной ногой касаясь пола,
- (10) Другую медленно кружит,
- (11) И вдруг прыжок, и вдруг летит,

- (12) Летит, как пух от уст Эола;
- (13) То стан совет, то разовьет,
- (14) И быстрой ножкой ножку бьет. (1, XX)

Все средства, примененные Пушкиным для описания танцев на именинах, действуют и здесь. Но их сгущение внутри одной строфы создает такой мгновенный переход от неподвижности и затаенности, в которых не сразу прорисовывается движение, к внезапному и стремительному полету балерины, потому что «поэтическое слово не повествует о действиях, оно воплощает эти действия непосредственно»². Особенно выразительна смена длинных слов короткими, начиная со стиха 11.

В поэтике Пушкина есть приемы, позволяющие ему экономно вмести в пространство строфы целую панораму разнообразных и синхронных событий. Один из таких приемов – перечень, перечисление, причем его функции могут быть самыми различными. Вот один из примеров:

- (1) Еще амуры, черти, змеи
- (2) На сцене скачут и шумят;
- (3) Еще усталые лакеи
- (4) На шубах у подъезда спят;
- (5) Еще не перестали топтать,
- (6) Сморгаться, кашлять, шикать, хлопать;
- (7) Еще снаружи и внутри
- (8) Везде блистают фонари;
- (9) Еще, прозябнув, бьются кони,
- (10) Наскуча упряжью своей,
- (11) И кучера, вокруг огней,
- (12) Бранят господ и бьют в ладони:
- (13) А уж Онегин вышел вон;
- (14) Домой одеться едет он. (1, XXII)

Весь театр и прилегающая к нему площадь представлены как большая симультанная сцена, в разных местах которой события происходят одновременно. Время при этом приобретает черты пространства, течет в своей собранности очень медленно и все более тормозится из-за структурного напряжения всей фразы, нагнетаемого анафорой «еще». Когда наступает долгожданное разрешение, выясняется, что читательское ожидание обмануто: Онегин уже проткнул это пространство, стремительно выйдя из него до начала строфы. Воистину, стих Пушкина – сгущение плотной и свернутой бытийности.

Примечания

¹ Здесь и далее в скобках указаны глава и строфа «Евгения Онегина».

² См. об этом подробнее: *Эткинд Е.* Разговор о стихах. М., 1970. С. 168–170.

Молитва у А. С. Пушкина

Тема молитвы у А. С. Пушкина возникает закономерно, как закономерным было обращение поэта в конце его непродолжительной жизни к поэтическому переложению великопостной молитвы преподобного Ефрема Сирина в стихотворении 1836 г. «Отцы пустынники и жены непорочны...».

Значение и место этого стихотворения в духовной эволюции Пушкина можно понять только в широком контексте его творчества, в общей эволюции мировосприятия, мирозозерцания поэта.

В советском литературоведении 1930–1950-х гг. господствовала тенденция видеть в Пушкине законченного атеиста. На первый план выдвигались произведения, имеющие внешне антиклерикальную направленность, рассматривалась поэма «Гавриилиада», большое внимание уделялось высказыванию Пушкина в письме второй половины марта 1824 г., адресованном предположительно П. А. Вяземскому, из Одессы: «<...> пишу строки романтической поэмы («Евгения Онегина». – В. К.) и беру уроки чистого Афеизма»¹. Как известно, строки этого перлострированного письма Пушкина послужили поводом к ссылке поэта в село Михайловское.

В российском литературоведении 1980–1990-х гг. появилась тенденция на первый план выдвигать христианские православные мотивы творчества Пушкина (С. А. Фомичев, В. Н. Захаров и др.).

Для Пушкина лицейского и петербургского периодов было характерно гедонистическое восприятие жизни сквозь призму французского просветительства. Уже в период южной ссылки это мировосприятие сменяется раздумьями о жизни, ее назначении, о месте поэта в обществе. Пушкин приходит к осознанию, что его «неподкупный голос» является «эхом русского народа». Его кредо выражает языческий волхв «Песни о вешем Олеге». Он не боится «могучих владык», и «княжеский дар» ему не нужен, его «вещий язык» «правдив и свободен» «и с правдой одной только дружен».

Пушкин обращается к Библии, используя ее отдельные темы, образы, стиль (Библия сначала имеется у поэта во французском переводе). Библейские реминисценции в поэзии Пушкина получают отражение в стихотворениях «В крови горит огонь желанья...», «Вертоград моей сестры...» и знаменитом «Пророке» 1826 г.

Поэт – это библейский пророк, посланец неба, исполненный волею Бога и наделенный Им способностью видеть и слышать то, что недоступно земному телесному зрению и слуху простого смертного. Эти новые качества видения и слышания позволяют поэту-пророку постигать «И горный ангелов полет, // И гад морских подводный ход, // И дольней лозы прозябанье». «Грешный язык», «празднословный и лукавый», заменен

Богом «жалом мудрыя змеи», а «сердце трепетное» сменил «угль, пылающий огнем»². «Преображение» поэта из простого смертного в пророка и позволяет ему преисполниться волею Бога и начать выполнять свою высокую божественную миссию – «глаголом жець сердца людей».

Если мы сопоставим образность стихотворения «Отцы пустынники и жены непорочны...» со стихотворением «Пророк», то мы найдем здесь известную переключку. Образ «празднословного грешного языка» в «Пророке» находит соответствие в «духе праздности уньлой», грехе «празднословия» (III, 421). «Жало мудрыя змеи» с высокой положительной оценкой сменяется отрицательной характеристикой «любоначалиа – змеи сокрытой сей».

Тема и образность «Пророка» продолжают в стихотворении «Поэт» (1827) и «Поэт и толпа» (1828).

В своей обыденной, повседневной жизни поэт «в заботы суетного светâ» «малодушно погружен», его «душа вкушает хладный сон», и «<...> меж детей ничтожных мира, // Быть может, всех ничтожней он». «Но лишь божественный глагол // До слуха чуткого коснется, // Душа поэта встрепенется, // Как пробудившийся орел» (III, 65); ср. в «Пророке»: «Бога глас ко мне воззвал», «Отверзлись вещи зеницы, // Как у испуганной орлицы». Поэт «тоскует <...> в забавах мира, // Людской чуждается молвы, // К ногам народного кумира // Не клонит гордой головы» (III, 65). Он уходит от мелочных, корыстных, повседневных интересов толпы и спешит выполнить свое божественное предназначение. Его высокая поэзия «волнует и мучит» сердца тупой непосвященной толпы. Гордо и свободно поэт заявляет о праве утверждать своей высокой поэзией красоту и гармонию. Он отвергает прагматический, утилитаристский взгляд толпы на предназначение поэзии, позже ярко выраженный Добролюбовым и Писаревым, и переключается с Достоевским: «Красота спасет мир». «Не для житейского волнения, // Не для корысти, не для битв, // Мы рождены для вдохновения, // Для звуков сладких и молитв», – утверждает Пушкин (III, 142). И это, как видим, отнюдь не декларация «чистого искусства», а декларация его высокого божественного предназначения: открывать и показывать людям божественную красоту, раскрывать ее предназначение, пестовать прекрасную бессмертную душу человека, показывая место и роль молитвы в ее росте и воспитании. Ведь молитва очищает душу от скверны греха, она зовет к великой любви, укрепляет духовные силы, способствует торжеству добра и мира над злом и раздорами.

На место и значение молитвы в жизни человека Пушкин обратил внимание в трагедии «Борис Годунов» (1825).

«Смирять себя молитвой и постом», – наставляет старец Пимен юного своего послушника Григория (VII, 19).

Текст молитвы «Царю небесный, утешителю» Пушкин вкладывает в уста мальчика, читающего ее за ужином у Шуйского. Эта молитва приобретает характер здравницы в честь государя, молит о его бла-

гополучии и тем ярче контрастирует с коварством и лицемерием Василия Шуйского.

Просит молиться за себя царь Борис «бедного Николку» – Юродивого, но слышит в ответ: «Нет, нет! Нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит» (VII, 78).

В начале 1830-х гг. Пушкин приходит к выводу: «Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство» (XI, 127).

Поэта начинают волновать философские проблемы жизни и смерти, бессмертия. Он ощущает внутренние изменения, происходящие и уже происшедшие в его душе. В «священном ужасе» он «внемлет арфе серафима», сердце поэта «просит покоя». Ведь «каждый час уносит частицу бытия». Пушкин «сам, покорный общему закону, переменялся <...>» (III, 399).

В 1836 г. поэт переживает урок «горькой бедности», его мучат долги. Его «вольный смелый дар» злобно гонят «<...> надменные потомки // Известной подлостью прославленных отцов» (Лермонтов).

«Удрученный унынием», Пушкин обращается к «вечной книге» – Евангелию. В статье «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико», помещенной на страницах «Современника», Пушкин дает высокую оценку Евангелия, говоря о «вечно-новой прелести» этой книги.

«Если мы, пресыщенные миром или удрученные унынием, случайно откроем ее (книгу. – В. К.), то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению, и погружаемся духом в ее божественное красноречие» (XII, 99).

Видимо, «удрученный унынием», поэт в последние месяцы своей жизни погружался в страницы «книги жизни» и черпал из нее сюжеты и образы для своей поэзии (см. «Подражание итальянскому»).

Настроению Пушкина отвечала и знаменитая Великопостная молитва Ефрема Сирина.

Следует напомнить, что с этой молитвой, широко известной всем православным, в середине XVII столетия было связано начало раскола в русской церкви: патриархом Никоном в начале Великого поста 1653 г. была разослана «Память», предписывавшая творить крестное знамение не двумя, а тремя перстами, сократить количество поклонов во время чтения Великопостной молитвы Ефрема Сирина, заменив земные поклоны поясными. Очевидно, текст этой молитвы, читаемой священником дважды во время великопостной службы, «пронзил», говоря словами Достоевского, сердце поэта и произвел на него неизгладимое впечатление. Молитва призывала к покаянию, нравственному очищению души, ее приготовлению к «жизни вечной» и призывала Бога даровать душе дух смиренномудрия, смирения, терпения и любви. Ср. текст пушкинского поэтического переложения (III, 421) с текстом молитвы, помещенной в «Молитвослове» (М., 1963. С. 113).

Прежде всего поражает бережное отношение Пушкина к тексту молитвы, созданной классиком святоотеческой православной литературы IV столетия. Сохраняя суровую поэзию молитвы Ефрема Сирина, Пушкин отказывается от простого перечня четырех грехов: праздности, уныния, лобоначалия и празднословия. Он объединяет два первых греха и именует их

«духом праздности унылой» и подчеркивает особое значение «греха любоначалия», т. е. властолюбия, давая этому человеческому пороку точное метафорическое уподобление «змеи сокрытой сей». Порок властолюбия гнездится в тайниках души, подобно скрытой змее, и может проявиться внезапно, неожиданно для самого человека показать свое ядовитое жало, разъедающее, даже пожирающее душу (ср. народную поговорку: «Если хочешь узнать человека, дай ему власть»; ср. у Достоевского: «Кровь и власть пьянят»).

В просительной части молитвы Ефрема Пушкин на первый план выдвигает просьбу дать человеку прежде всего возможность увидеть свои прегрешения, чтобы затем их преодолеть, и среди главных грехов подчеркивает грех осуждения ближнего своего («Да брат от меня не примет осужденья»). Грех злословия, «осужденья» тяжким бременем ложился на душу затравленного светской чернью поэта, толкая его к неизбежной дуэли и гибели.

Злословию света Пушкин противопоставляет христианские добродетели: «дух смирения, терпения, любви». Эти качества христианина Пушкин молит оживить в его сердце, а не «послать их», как в тексте молитвы Ефрема.

Таким образом, текст молитвы преп. Ефрема воспринимался Пушкиным необычайно лично, в соответствии с переживаниями всех перипетий драматических событий биографии поэта.

Эта молитва служила Пушкину духовной подготовкой встречи трагического исхода жизни, встречи покаянной, христиански-православной.

Тексту молитвы в стихотворении Пушкина предшествует поэтическое вступление из 9 строк (сама молитва занимает 7 строк). Пушкин не обращается непосредственно к создателю молитвы Ефрему Сирину, а дает обобщенное собирательное обращение к отцам пустынножителям и женам непорочным – создателям множества молитв, выделяя среди них одну. Эта молитва, повторяемая священником «Во дни печальные Великого поста», умиляет душу поэта, чаще других приходит ему на уста и «падшего крепит невиданною силой». Повидимому, в этой покаянной молитве Пушкин черпал духовные силы для встречи со смертью, «Чтоб сердцем возлететь во области заочнь».

Так слились воедино два гения – гений аскетической поэзии христианства преп. Ефрем Сирин и гений русской национальной поэзии XIX в. А. С. Пушкин, ярко раскрывший значение молитвы в развитии великой души бессмертного поэта. «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире // Мой прах переживет и тленья убежит», – написал поэт в своем завещании – «Памятнике» (III, 424).

Примечания

¹ Пушкин А. С. Письма / Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского Т. 1 1813–1825 М., Л., 1926 С. 74

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 17 т. М., Л., 1937–1959 Т. 3 Кн. 1 С. 30 Далее тексты Пушкина цитируются по этому изданию, в скобках указываются том и страница

Пирующий Петр Пушкина. Лейтмотив и история

Два великих реформатора, разделенных семью веками российской истории, вошли в национальное сознание как правители пирующие. Такими они запечатлены в поэтическом слове. Пирьы Владимира Святославича – непрерывный мотив былин Киевского цикла. Пирьы Петра I воспеты Пушкиным.

Реальный, исторический Петр, как известно, любил шумные празднества. По словам историка И. Забелина, «всякую государеву и тем более государственную радость он <...> всегда старался обращать в радость всего народа, устраивая с этой целью всенародные торжества»¹. При этом подданные его не всегда веселились действительно добровольно. Буйные нравы приемов и ассамблей первой четверти XVIII в. со своеобразными штрафами и кубками «большого орла» не раз описывались современниками. Датский посланник при русском дворе Юст-Юль так, например, передает принудительность веселья: «Гостей заставляют напиваться до того, что они ничего не видят и не слышат, и тут царь принимается с ними болтать, стараясь выведать, что у каждого на уме»². В минуты досуга Петр становился радушным хозяином или веселым гостем в чужом доме, когда его, по выражению того времени, «трактовали» приближенные. Тут, как и в неусыпной государственной деятельности, во всей полноте проявлялись широта и противоречивость натуры царя: он мог чествовать любимца, отмечать победу и пировать сразу же после кровавой казни нескольких сотен стрельцов.

Пушкин, глубоко изучивший историю Петра, не раз обращался к теме пирующего царя. В произведениях различных жанров перед читателем предстает мотив, связанный с лирикой не только самого Пушкина, но и с поэзией начала XIX в. вообще. Без этих сцен нет цельного образа реформатора³. Естественно, под пером поэта отражена лишь частица реальной истории пиров Петра. Многие факты отсечены рукой художника. Как же реализуется этот мотив в творчестве Пушкина? Каким деталям поэт отдал предпочтение, по-своему изображая и интерпретируя ликующего Петра?

Мотив веселого пира, широко представленный у поэтов начала XIX в.⁴, восходит, как известно, к античности. Исследователи не раз отмечали его связь с симпозием⁵. Беспечная лихость, эпикурейство, пиршественная распушенность петровских забав должны были заинтересовать поэта в пору столетнего юбилея деяний Петра. В пользу подобного заключения говорит и созвучие военизированных образов «веселых пирований» в анакреонтике Пушкина и гедонистических реляций петровского времени о боях с Ивашкой Хмельницким, опирающихся на одну мифологему – историю

завоевания Вакхом Индии и триумф армии Вакха: «Вот он, вот Индии герой!» («Торжество Вакха»⁶). У Пушкина пир как «мирный бой» («Торжество Вакха», II, 54) контрастирует с «Войны кровавым пиром» («Батюшкову», I, 114); тирс – «Символ победы мирной» («Торжество Вакха», II, 54), а пирующие студенты стремятся «полем овладеть» (I, 59). Возникает и сравнение пира с осадой («К Галичу», I, 122). Известно, что на древних симпозиях помимо всего прочего соревновались «в том, кто больше выпьет и позднее заснет»⁷. Разве не об этом сообщал царю Адам Вейде летом 1699 г.: «Ивашка Хмельницкой с Бахусовою пехотою частою и скорою стрельбою так сильно приступал, что принуждены были силу свою потерять и от того с полуночи по домам бежать»⁸.

В пушкинских описаниях пирующего Петра можно заметить топосы анакреонтики. Царь и его сподвижники поднимают все те же «пенные чаши», «здравные кубки» и т. д. Да и ведет себя литературный Петр как предводитель древнего пира. История давала материал для такой поэтической интерпретации. Так, Петр постоянно декларировал равенство на ассамблеях, устанавливал правила поведения, обожал всевозможные «символы и эмблематы». Вспомним хотя бы его сравнение Карла XII с Фазтоном сразу же после Полтавы или титул «отец отечества», восходящий к римскому императорскому «*pater patriae*»⁹. Царь умело и остроумно вел застольный диалог и, как глава античного застолья, который «определял смешение вина, число и род кубков»¹⁰, указывал, кому и сколько пить.

Пушкина интересует Петр-симпосиарх. Поэт сглаживает деспотические проявления державного главы застолья. Вспомним эпизод из третьей главы «Арапа Петра Великого». Царь побуждает Корсакова выпить «огромный кубок»: «“Ага”, сказал Петр, увидя Корсакова, “попался, брат, изволь же, мосье, пить и не морщиться”» (VIII, 17). Петр не хочет «побраниться» с франтом. В черновых набросках этой сцены речь шла об угрозе царской дубинки, снятой впоследствии автором¹¹. Все присутствующие смеются, а возможность ссоры – лишь наиболее веский довод в пользу следования пиршественным законам.

Средневековый мотив ссоры на пиру, имеющий романтическую окраску, связан у Пушкина скорее с древнерусской эпической традицией, со временем, когда «Владимир-солнце пировал» (IV, 7). Былинные распри и обиды богатырей описаны в «Руслане и Людмиле». Но почему же этот мотив возникает и в «Полтаве»? Древний украинец Мазепа, «согбенный тяжко жизнью старой» (V, 52), как фольклорный витязь, терзается обидой, нанесенной ему на пиру юным Петром под Азовом. Здесь молодой царь тоже еще «не успел стряхнуть с себя древнерусского человека»¹². Ему еще нельзя «слово смелое сказать». Поэтому именно по старорусскому «сценарию» разворачивается первый пир в «Полтаве». Это – пир

XVII в., легендарный пир-воспоминание *седоусого старца*. «Сначала в черновике Пушкина было сказано: “И за усы меня седые рукою пьяной ухватил”», – отмечал И. Фейнберг¹³. Сцена преобразуется в окончательном тексте: «И за усы мои седые меня с угрозой ухватил» (V, 55). О том, что сам Пушкин разделял пиры древнерусские и новые, связанные с иными традициями, свидетельствует самоцитирование из эпиграфа к четвертой главе «Арапа Петра Великого» («Нескоро ели предки наши, // Нескоро двигались кругом // Ковши, серебряные чаши // С кипящим пивом и вином», VIII, 19), где Петр, питавший неприязнь к быту московской Руси, приходит на праздник в дом боярина. Кстати, два пира «Полтавы» вполне соотносятся с тем культурно-историческим рубежом, пролегшим между началом XVIII в. с его ориентацией на античность и концом эпохи Древней Руси.

Пушкин наверняка знал факты застольных ссор в окружении Петра, примеры его невоздержанности. Так, однажды молодой царь на глазах сотен гостей чуть не заколол генералиссимуса А. С. Шеина. Спас боярина хозяин пира Лефортов. Но для поэта важнее иное. Подчеркивается момент пиршественного примирения (пусть хотя бы и временного). В отличие от воина прошлого Мазепы пушкинский Петр «памятью не злобен». Здесь как бы вновь появляется образ «чаши дружества». Второй и главный пир «Полтавы» необычен. Это событие, венчающее день славной виктории, влечет к себе поэта. К нему он обращается многократно и в авторских примечаниях, и позднее в «Истории Петра». Соседство торжества и смерти в чем-то сближает его с «Пиром во время чумы», где, кстати, не будет переведена вильсоновская сцена ссоры на пиру и дуэли. «Пирует Петр», но сколь бы ни был прекрасен этот пир, читатель уже знает, что «падшими вся степь покрылась, как роем черной саранчи» (V, 59). Во время торжества «своих вождей, вождей чужих» продолжали умирать десятки сотен людей; «<...> шум гостей болтливых // Вокруг накрытого стола» («К Батюшкову», I, 73) заглушал их стоны. Бойцы двух армий в действительности умирали «при стуке полных чаш» («К Пушину», I, 120), и совсем не так, как это случалось на пирах в Немецкой слободе, где приносились обильные жертвы Бахусу. Вообще, известны случаи, когда вызывалась княгиня Меншикова отгирать лежащего замертво светлейшего Александра Даниловича. Даже воздержанный Б. П. Шереметев писал однажды Меншикову: «А я, ей-ей, беспамяти до стану доехал, и слава богу, что ничаво мне не повредила на здоровье мое»¹⁴. Но не будем при этом забывать, что античный пир – это и «торжество жизни над смертью»¹⁵. И конечно, этот внетекстовый смысл здесь тоже присутствует. Он важнее для поэта.

Теперь из шведских источников мы знаем, что галантная беседа русских и шведских генералов и под Полтавой была омрачена выходкой

Людвига Николая фон Халларда, саксонца, находящегося на русской службе. Пушкин неоднократно упоминал его в «Истории Петра» как Алларда. Натерпевшийся в длительном шведском плену, куда он попал еще под Нарвой, Халлард искал ссоры. Выпив лишнего, он стал поносить графа Пипера, первого министра Карла XII. Меншиков, не любивший саксонца, вышел из положения: принес побежденным извинения и попросил не обращать внимания на пьяного¹⁶.

Примирение, надежда встретиться на пиру с недавним противником («Но где же первый, званный гость?», V, 60), своеобразный тост-загадка («И за учителей своих заздравный кубок подымает», V, 60), не сразу понятый фельдмаршалом Реншильдом, и достаточно остроумный ответ последнего (авторские примечания к поэме) – все это вновь говорит о Петре как о симпозиархе. Кстати, нередко произносившиеся царем тосты за здоровье Карла XII вызывали недоумение и у своих. И. Фейнберг обратил внимание на то, что в «Истории Петра» Пушкин записал лукавые объяснения, данные Петром Апраксину по этому поводу¹⁷. Пушкин вообще заставляет беседовать своего пирующего Петра со вчерашними недругами – знатными («И славных пленников ласкает <...>», V, 60) и безвестными. Вспомним хотя бы разговор царя с пленным танцмейстером на обеде у боярина в «Арапе Петра Великого». В Древней Руси питье и еда с иноземцами осуждались¹⁸.

Пир – это итог свершений («И запируем на просторе», V, 135). Интересно, что в черновом варианте было: «И заторгуем на просторе»¹⁹. Обращают на себя внимание исторические «привязки» пушкинских пиров. Они знаменуют собой главнейшие вехи царствования Петра. Расположим их в реальной хронологической последовательности. Азов – 1696 г. (первый пир «Полтавы») – «начало славных дел». Можно предположить, что действие «Арапа Петра Великого» происходит в конце Свейской войны. Война же за испанское наследство, в которой отличился Ибрагим, завершилась в 1714 г. Значит, в сцене беседы Петра и Густава Адамыча дана ретроспекция почти на двадцать лет. Петр расспрашивает хромого шведа о походе 1701 г. Почему? Речь идет о походе шведов от Нарвы в Лифляндию против саксонцев, чем воспользовались русские. И 31 декабря 1701 г. Б. П. Шереметев одержал первую крупную победу над шведами при Эристфере. Силы, оставленные Карлом XII, возглавлял как раз «пылкий Шлиппенбах», т. е. Пушкин подразумевает первый результат трагической «учебы» под Нарвой, когда, по словам Петра, «неволя отогнала леность».

Затем пушкинский Петр пирует под Полтавой (27 июня 1709 г.). И, наконец, в стихотворении «Пир Петра Первого», имевшем, как известно, современную политическую окраску, можно усмотреть намеки на события осени 1721 г. По поводу окончания Северной войны царь про-

стиль не только преступников, но и недоимки за восемнадцать лет и пировал под пушечную стрельбу на Троицкой площади в окружении народа. В стихотворении сохраняется прежняя пиршественная образность, вот только историческая конкретика отступает на второй план, причина и следствие меняются местами. Перечисление заслуг реформатора и возможных поводов торжеств – лишь подступ к главной мысли: не победа оказывается причиной примирения Петра с подданными, царь «<...> прощение торжествует, // Как победу над врагом» (III, 409).

Известно, что стихотворение восходит к ломоносовской фразе из «Слова похвального блаженныя памяти Государю императору Петру Великому, говоренного апреля 26 дня 1755 года». Она вольно процитирована Пушкиным в «Истории Петра»: «Петр, простив многих знатных преступников, пригласил их к своему столу и пушечной пальбою праздновал с ними свое примирение (Ломоносов)» (X, 15). Но буквально рядом, несколькими строками далее в тексте Ломоносова читаем: «Важность не умаляла веселия, и простота не унижала важности. Как ожидал, принимал и встречал своих верных! Какое увеселение за столом Его было! Спрашивает, слушает, отвечает, рассуждает как с друзьями <...>»²⁰. Перед нами античный симпозиум, застольная беседа. Это эмоциональное определение пиршественных проявлений Петра, безусловно, знакомо Пушкину, созвучно его поэтическому видению образа царя-реформатора. Не исключено, что высказывание Ломоносова – своеобразная основа рассмотренного пушкинского лейтмотива, проходящего через произведения различных жанров.

Таким образом, тот, «кому дано петь и героев и вино»²¹, увидел в пирах Петра динамичное, бодрящее начало новой России; свободу веселья и разума; проявление равенства и великодушия. Поэтически Пушкин выразил то, что в начале века нынешнего В. О. Ключевский обозначил формулой: «Сквозь табачный дым и звон стаканов пробивается политическая мысль»²².

¹ Забелин И История города Москвы М, 1990 С 341 (Репринт изд 1905 г)

² Цит по Овсянников Ю Доменико Трезини Л, 1987 С 70

³ Характеризуя пушкинское отношение к Петру Великому, Г П Федотов справедливо замечал «Пушкин по-разному видит Петра То для него он полубог, или демон, то человек, в котором Пушкин хочет выразить свой идеал светлой человечности < > Но еще более, чем правда и милость, подвиг просвещения и культуры составляет для Пушкина, – как для людей XVIII века, главный, смысл империи он “нравы укротил наукой”, “он смело сеял просвещение” Преклонение Пушкина перед культурой, еще ничем не отравленное, – ни славянофильскими, ни народническими, ни толстовскими сомнениями, – почти непонятное в наши сумеречные дни – не менее военной славы приковывало его к XVIII веку < > И хотя изучение архивов вскрывает для него темные стороны тиранства на любом лице, он не допускает этим низким истинам омрачить ясность своего творимого Петра подобно тому как низость Екатерины, прекрасно ему

ниями, – почти непонятное в наши сумеречные дни – не менее военной славы приковывало его к XVIII веку < > И хотя изучение архивов вскрывает для него темные стороны тиранства на любом лице, он не допускает этим низким истинам омрачить ясность своего творимого Петра подобно тому как низость Екатерины, прекрасно ему известная, не пятнает образа “Великой Жены” в его искусстве Низкие истины остаются на страницах записных книжек В своей поэзии, – включая и прозаическую поэзию, – Пушкин чтит в венценосцах XVIII века – более в Петре, конечно, – творцов русской славы и русской культуры» (цит по Федотов Г Певец империи и свободы // Наше наследие 1991 № 3 С 93)

⁴ История русской литературы В 4 т Л, 1981 Т 2 С 326

⁵ См, напр Якубович Д П Античность в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии М, Л, 1941 Т 6, Агранович С 3 Рассовская Л П Историко-культурная основа и развитие темы пира в антологической лирике А С Пушкина // Классическое наследие и современность Куйбышев, 1986 Вып 1

⁶ Пушкин А С Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 2 Кн 1 С 53 Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы

⁷ Хейзинга Й Homo ludens В тени завтрашнего дня М, 1992 С 90

⁸ Цит по Богословский М М Петр I Материалы для биографии М, 1948 Т 4 С 57

⁹ См об этом Успенский Б А Избр труды Т 1 Семиотика истории Семиотика культуры М, 1996 С 74

¹⁰ Эллинская культура (в изложении Фр Баумгартена, Фр Поланда, Рих Вагнера) СПб, 1906 С 107

¹¹ См Лаврецькая В Произведения А С Пушкина на темы русской истории М, 1962 С 85

¹² Ключевский В О Очерки и речи Второй сборник статей М, [б г] С 485

¹³ Фейнберг И Читая тетради Пушкина М, 1985 С 472

¹⁴ Цит по Заозерский А И Фельдмаршал Б П Шереметев М, 1989 С 220

¹⁵ См Бахтин М М Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса М, 1990 С 312

¹⁶ См Энглунд П Полтава Рассказ о гибели одной армии М, 1995 С 221

¹⁷ См Фейнберг И Незавершенные работы Пушкина М, 1979 С 145

¹⁸ См Успенский Б А Избр труды Т 1 С 165

¹⁹ См Фейнберг И Читая тетради Пушкина С 119

²⁰ Ломоносов М Избр проза М, 1986 С 293

²¹ Баратынский Е Избранное Ростов н/Д, 1997 С 283

²² Ключевский В О Соч В 8 т М, 1958 Т 4 С 43

Романтическая медиация в лирике А. С. Пушкина¹

Романтический психологизм, рождающийся в начале XIX в., приобретает в лирике А. С. Пушкина качественно новое содержание. В данной статье мы постараемся наметить основные моменты в становлении и развитии новой системы романтической образности в поэзии Пушкина

Согласно общеромантическому постулату поведения поэта, он должен опозитивировать не только свои субъективные намерения, но и окружающий предметный мир, открывая новые стороны в вещах и явлениях, исполненных скрытого смысла. Даром обнаружения и воссоздания положительно прекрасных начал наделен поэт-художник, придающий возвышенный характер всему обыденному, таинственный облик часто встречающемуся, знакомому достоинства незнакомого, конечному явленность бесконечного

Романтическое преобразование – это творческий процесс, устанавливающий новые связи между конечным и бесконечным, возвышенным и приземленным, прекрасным и безобразным. Разного рода способы объединения знакомого и известного (конечного, общепринятого) с неизвестным (бесконечным, высоким) занимает в романтической лирике Европы в начале XIX в. одно из центральных мест. Важнейшим признаком романтического метода становится разрушение привычных границ видимого и невидимого, ясного и неопределенного, «раздвижение горизонта» в отношении дали, простора, безбрежного, расширение контуров объектов до сверхпризнанных рациональным сознанием границ (по направлениям ввысь, в глубину, вдаль), масштабное уменьшение или увеличение объемов вещей и явлений. Подобного рода пространственная и временная расчлененность общей картины мира позволяет романтикам качественно обогатить свое образное содержание, художественную лексику, «номенклатуру» изобразительного плана.

Сущность «романтического» преимущественно и заключается в особых способах и формах видения объекта изображения. Все, что является связующими звеньями между внутренним зрением художника и его слухом, что приближает или удаляет предмет, придает лирическому объекту новый эстетический статус. Романтическое преобразование действительности осуществляется с помощью «посредников», или «медиаторов»². Каждый лирический текст романтиков есть своего рода «перевод» чувства, ситуации, сообщения из внепоэтической сферы фактического в особую художественную плоскость. «Перевод» есть авторско-читательская интерпретация предмета, в которой нет иного единства,

кроме целостности душевного настроения. В романе К. Brentано «Годви» утверждается, что «романтическое» – это только перспектива, окраска, приданная предмету авторской субъективной призмой, «настроение, вызванное созерцанием сквозь очки»³. Личная нота, индивидуальный акцент, неожиданный ракурс, редкостный по колориту рисунок становятся теми обстоятельствами, которые определяют новый модус читательского восприятия. Только в подлинно романтическом воображении шелест леса, свист ветра, соловьиное пенье, журчание ручья, ночная тишина приобретают эстетическую значимость через приобщение к идеальной стороне бытия.

Великое духовное завоевание романтиков – раскрепощение творческого воображения с помощью субъективной рефлексии, придание ему творчески активного начала. Романтизм лишает самовыражение опосредованности общими риторическими формулами и шаблонами⁴. Основа романтического представления о фантазии заключена в способности поэта раскрыть идеальное начало всего сущего, обнаружить связи природного и духовного, но главное – объединить их в сфере высокого искусства. Особое положение поэта в мире обыденного связано с данной ему от рождения способностью быть самому своеобразным медиатором между материальным и духовным, «проводником» универсальных сил «мирового духа», только от него он не может быть независимым. Внутренний центр «мирового духа» наделяет сверхличной силой и страстями деятелей истории (Наполеон), гениев поэзии (Байрон), героев вымысла (Манфред, Каин), которые сверхъестественным способом устанавливают внутреннюю связь с природными стихиями, нациями, будучи независимыми от житейски обыденной обстановки. Антитеза реального и идеального способствует выделению того, где зарождаются новые связи вещей, явлений, психологических состояний. Романтические медиаторы реализуют вновь найденные в окружающем мире связи между человеком и природой, человеком и судьбой, между мужскими и женскими началами жизни, наконец, между противоречивыми сферами внутреннего мира. Переворот, произведенный романтиками в сфере художественного воображения, Н. Фрай определяет как «изменение в пространственной проекции реальности», обусловившее процессуальный характер отношений лирического субъекта и лирического объекта⁵.

Благодаря использованию системы медиаторов романтики смогли столь богато и подробно воссоздать конкретный мир новых предметов изображения. Необходимость систематического изучения романтической образности по-настоящему осознается лишь в последние годы⁶.

Первым серию мифологических посредников между реальным и идеальным в русской романтической лирике создал В. А. Жуковский. В цикле стихотворений 1818–1824 гг. «Невыразимое», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла

Рук), «Таинственный посетитель», «Я Музу юную бывало...») возникают полужемлематические, полуперсонифицированные серии образов – посредников, призванных опозитизировать обыденную жизнь и одновременно оживотворить поэзию: таинственный посетитель, мимопролетевший гений, дарователь песнопений, гений чистой красоты, пленитель безымянный, гость прекрасный с вышины, посол небес крылатый, сын небес, чистый гений. Все обозначенные посредники связаны у Жуковского исключительно со сферой поэтического творчества, которое невозможно без их участия, именно они обеспечивают связь поэта и вдохновения свыше. По существу, они эмблемы невыразимого. У Пушкина сфера медиации не ограничивается данными рамками. «И божество, и вдохновенье, // И жизнь, и слезы, и любовь» – вот области пушкинского романтического интереса, которые не могут ограничиться лишь сферой вдохновения, образами «воздушных обитателей» и «духов».

Пушкин воссоздал широкий мир новых видов эмоций и чувств лирического субъекта, своеобразный тезаурус «душевных движений», «воображаемых ссзвучий». Медиаторы его лирических текстов устанавливают связи между самыми многообразными поверхностными слоями бытия и глубинными первоосновами души. В крайне обобщенном виде можно выделить три группы основных медиаторов: 1) пространственно-временные способы восприятия мира; 2) явления природы и определенные состояния природных объектов (вода, огонь, стихийный катаклизм, воздушная стихия); 3) состояние внутреннего мира человека, самая обширная область использования системы медиаторов, где Пушкин во многом типологически близок к эстетическим открытиям английских предромантиков⁷.

Безбрежный простор моря, глубины небесных просторов, горные выси, бескрайняя даль степей – наиболее представительные поэтические формы «дали». Формулой «actio in distans» определял Новалис сущность новой романтической поэзии. Прекрасным может быть не только созерцаемый предмет, находящийся на значительном от наблюдателя расстоянии, но и наличие дали, само расстояние наделяет созерцаемый романтиком предмет особым очарованием. Даль пространства и даль времени становятся у романтиков формами действенного преобразования окружающего мира.

О дали как форме, необъяснимо притягивающей эстетический взор романтика, заявлено уже в первом последовательно романтическом тексте Пушкина – стихотворении «Погасло дневное светило...». «Берег отдаленный», «земли полуденной волшебные края» – вот тот поэтический «предел желанный», к которому так страстно стремится душа героя, та форма мечтательной жизни, к которой влечет романтика Пушкина, вот то поэтически преобразующее начало, которое умиротворяет и просветляет душу романтического изгнанника:

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь <...>⁸.

Бегство от суеты городской цивилизации и воспоминание о юной любви – два противоположных душевных движения, которыми охвачен лирический герой. Пространственная и временная даль попеременно тревожат душу лирического героя, подтверждая, что невозможно отказаться от ценностей прошлого сознания, каким бы горьким ни вставало это прошлое в воспоминаниях добровольного изгнанника – «<...> Но прежних сердца ран, // Глубоких ран любви, ничто не излечило...», – поэтому и обман становится дорогим и милым – «<...> все, что сердцу мило, // Желаний и надежд томительный обман...». Даль времени и даль пространства приводят к освобождению от тягостных моментов прошлого, вновь и вновь возвращая его к нему и одновременно примиряя⁹.

В стихотворении «Рифма, звучная подруга...» даль становится опозитизированным местом встречи с поэтическим творчеством, рифма «подружески» уводит от мира обыденности:

Ты ласкалась, ты манила,
И от мира уводила
В очарованную даль. (III, 120)

В стихотворении «Монастырь на Казбеке» образ дали открывает герою и беспредельную свободу в «вольной вышине», и мысль о сладостном заточении в «заоблачной келье», «в соседстве бога». Активная устремленность к необъятной воле и одновременно жажда покоя «последнего предела» объединяются в данном тексте в противоречиво разнонаправленном единстве:

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!.. (III, 200)

Даль становится метонимическим обозначением средства поэтизации действительности, преображения жизни.

В большом количестве текстов Пушкина даль времени в отличие от дали пространства выступает как разрушительный фактор:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты. (II, 406)

Или:

Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя все, меняя нас –
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас. (III, 233)

Даль времени, становясь посредником между разными состояниями лирического «я», обуславливает разрыв с «милым идеалом» Разрыв между прошлым и настоящим искажает действительные связи в настоящем, и только спасительная сила воспоминания может восстановить все богатство внутренней жизни поэта в неколебимой цельности:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты <...>.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь. (II, 406–407)

Лишь чистая мечта, разбуженная сердечным участием лирического героя, обращенного к переживаниям прошлого, наделяет время самостоятельной значимостью:

В последний раз твой образ милый
Держаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь вспоминать. (III, 233)

Более сложным построением отличаются предметы природной среды, избранные в качестве медиаторов романтического воображения. Излюбленными средами романтиков становятся водный поток, лесной шум, путешествие в пространство вымысла, ночь и солнечный полдень. Так, водный поток своей внешней динамикой физической среды демонстрирует переход от одного состояния к другому, благодаря чему характер движения достигает предельной степени изобразительности. Водная стихия обладает своеобразными свойствами: ее текучесть, податливость, способность проникать в любую инородную среду, обволакивать предметы различных конфигурации чем-то близка стихии женственности.

Таков и переход от наслаждения голосом возлюбленной к «поток» поэтического вдохновения, вызванного ночным размышлением:

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи гемной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви; текут, полны тобою. (II, 289)

Ласковый и томный голос предстает здесь как некое волеизъявление – звуки в отличие от слов свидетельствуют о *свободном* проявлении любви; концовка стихотворения выступает как заключительный акт метаморфозы: «голос поэта» – «журчание ручья» – «голос возлюбленной». Слуховые и зрительные впечатления, переплетаясь, тонут в общем потоке эмоций и теряются за границей логической достижимости. Очарование пением, игрой звуков, магией женского голоса – это такие образы изменчивости и текучести, которые в отличие от слова не поддаются фиксации, структурированию, а знаменуют собой постоянно длящееся мгновение перехода, что и составляет основу романтического идеала. Феномен женственности у поэтов-романтиков по преимуществу не визуальный, а слуховой. С длящегося мелодического звука женский образ как бы начинает свое существование. В стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» женский образ предстает в сознании лирического «я» поначалу в качестве лишь голоса – «Звучал мне долго голос нежный <...>».

Метафоризация потока в лирике европейского романтизма достигает исключительных масштабов – потоки голосов, звуков, тоски, впечатлений, эмоций. Внутреннее содержание лирического «я» как бы испытывает неодолимую потребность «излиться <...> свободным проявлением», когда душа поэта погружается в бездонную стихию фантазии (сравни концовку стихотворения «Осень»).

Исключительно велика роль водного потока в стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца», в котором «серебряная пыль» фонтана и молчаливый мрамор памятника осознаются как обособленные адресаты лирического высказывания. Фонтан приобретает внутренний статус оракула, в жертву которому автор приносит «две розы» с целью спросить о неведомом. Однако «ответ» журчащей воды предстает как крайне обобщенная идея единства любви и красоты поэзии, конкретный же вопрос о судьбе Марии остается без ответа. При этом авторский взор перемещается с природного начала жизни – стихии воды – на мрамор, который призван хранить как бы историческую истину на века. В момент обращения героя к молчаливой, вопреки ожиданиям, стихии камня он теряет свой избраннический статус и превращается в назойливого путника, то есть в ту часть «толпы», которая предается праздному любопытству. Знание об идеальном, знание о надмирной истине становится закрытым. Более того, конец стихотворения ставит под сомнение саму

объективность существования легенды о Марии как символе идеальной любви. Идеальное начало жизни открыто лишь посвященным и чуждо праздного любопытства «толпы».

Связь с прошлым, которая была установлена мечтательным усилием героя:

Ах, лейся, лейся, ключ отрадный!
Журчи, журчи свою мне боль... (II, 343),

имеет своим итогом погружение в состояние скорби, печали, разлуки («фонтан печальный»). Идея жизненного предела, гробницы как вечной стихии молчания встает перед героем как итог его общения с животворящей стихией водного потока. Более того – вся полнота истинности первоначальных впечатлений ставится под сомнение:

Иль только сон воображенья,
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал? (II, 343)

Еще более отчетливо процесс трансформации высокого предмета любви предстает в стихотворении «Сожженное письмо». Язык любви тождествен языку души, поэтому уничтожение посредника любви – письма – равнозначно потере самой любви. Письмо предано огню вопреки воле и чувствам лирического героя:

<...> как долго не хотела
Рука предать огню все радости мои!..
Но полно, час настал. Гори, письмо любви.
Готов я, ничему душа моя не внемлет. (II, 373)

И тем не менее текст письма и его носитель существуют в душе героя настолько неразрывно, что связь с предметом поклонения не теряется благодаря медиатору – «пепел милый» становится средоточием всех радостей героя и, более того, талисманом, идеальным предметом, остающимся навек с героем.

Ведь талисман в поэтическом мире Пушкина всегда является залогом восстановления нарушенного единства, залогом душевной уверенности и целостности лирического «я». Голос возлюбленной, вздох при разлуке, поцелуй, обещанный при расставании, клятва в верной любви, горящая во время ночного бдения свеча, как и сожженное письмо, становятся своеобразными посредниками между героем и миром его идеальной мечты. Причем действенность талисмана-посредника не зависит от его «масштабов» – от «цветка засохшего, безуханного» до «гласа бога» в «Пророке» и «божественного глагола» в «Поэте». Любой объект и любое состояние могут стать связующим звеном между лирическим героем и миром его идеальной мечты, поскольку неповторимость облика посредника призвана заявить не о

предмете изображения, а о содержательности и наполненности чувств, мыслей и переживаний лирического героя.

Более сложными, нежели природные призмы восприятия, оказываются в лирике Пушкина призмы романтического воображения. Пушкин предельно утонченно и разносторонне опозитизировал различные душевные состояния, а точнее, особые ракурсы восприятия. Среди наиболее часто встречающихся можно назвать такие: воспоминание, сон, мечта, любовная страсть, процесс наслаждения прекрасным, несбыточная греза о будущей встрече. Если в двух предшествующих типах медиаторов это были, как правило, «агенты воздействия» на душу поэта, то теперь перед нами предстают как бы исторгаемые внутренними ресурсами души особые психологические состояния, взятые в их идеальном измерении.

Пушкинистами разных поколений давно замечено, что время не властно над самым важным и определяющим состоянием души – памятью. В лирике Пушкина воспоминанию придан самый высокий статус. Романтик Пушкин как бы обращает свой взор к платоновской теории анамнезиса – духовно-поэтическому, а не чувственному постижению врожденных свойств личности в процессе воспоминания:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней. (II, 111)

Память – самостоятельное душевное образование, не подверженное искажениям под воздействием потока событий. Спящая душа поэта-романтика хранит все впечатленья бытия, в момент спонтанного пробуждения воспоминание о прошлом становится условием оживления облика возлюбленной в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...». Воспоминание оказывается иррациональной составляющей многих пушкинских текстов. Наиболее наглядно это выражено в «Что в имени тебе моем?..»

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальний,
Как звук ночной в лесу глухом.
Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.
Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.

Но в день печали, в тишине,
 Произнеси его тоскуя;
*Скажи: есть память обо мне,
 Есть в мире сердце, где живу я...*

(III, 210, выделено мной. – А. С.)

Память романтика как бы расположена вне общего временного потока, она способна преодолеть любые житейские обстоятельства, недоступна влиянию времени, пребывает в ахронном состоянии, и этот факт объясняет ее исключительные медиативные возможности в романтической лирике Пушкина. Память как ахронный медиатор позволяет вызывать во внутреннем мире поэта особые состояния души – мнемоническое, сакральное, экстатическое, онейрическое, аффективное и др. Память не только восстанавливает увиденное в прошлом, но и дополняет его картинами воображения:

Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений,
 О ты, певцу дубрав давно знакомый Гений,
 Воспоминание, рисуй передо мной
 Волшебные места, где я живу душой <...>. (II, 285)

Память обновляется благодаря контакту души с неким идеальным началом, находясь вне пространственно-временного центра лирического «я». Так, «душа в заветной лире» переживет прах поэта и «тленья убежит» благодаря идеальной памяти потомков поэта. Воспоминание как постоянно действующая и всепроницающая сила поэтической души романтика становится одним из самых значительных медиаторов.

Исключительной значимостью обладает в лирике Пушкина и состояние сновидности. Так, в стихотворении «Осень» необычное состояние души в момент творчества определяется «как во сне»:

Душа стесняется лирическим волненьем,
 Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
 Излиться наконец свободным проявленьем <...>. (III, 321)

Выражение «как во сне» в системе романтической образности обозначает особое состояние души, момент, когда проявляются наиболее высокие поэтические стороны лирического героя:

Я помню чудное мгновенье:
 Передо мной явилась ты,
 Как мимолетное виденье,
 Как гений чистой красоты. (II, 406)

Третья строка из этого общеизвестного стихотворения является смысловым медиатором, тем условием, при котором сможет восстановиться связь реального и идеального.

Пушкин-романтик положил в основу своих художественных представлений эмоции, которые связывают лирическое «я» с историческими и универсальными процессами, в то же время они как бы «внедряются» в психику человека, изменяют и перестраивают ее, увлекая в непредсказуемом направлении

Романтизм как художественный метод первой половины XIX в. придает новый «духовно-эмоциональный» статус своим героям, в результате чего происходит дальнейшее углубление процесса психологической индивидуализации личности человека как основного объекта изображения. Сфера эмоций стала основной сферой связи романтического индивида с реальным общественным окружением¹⁰. Пушкинские романтические образы даны в движении от реального к идеальному; культивирование эмоциональной эстетики привело к выдвиганию на первый план живописности и музыкальности. Романтические медиаторы в лирике Пушкина усиливают «кинетические» стороны лирического субъекта, приводят к образованию новых форм причинно-следственной связи между явлениями реального и идеального. Медиаторы используются как средства конкретизации романтических впечатлений, когда один предмет может быть заменен на совокупность иных, когда наиболее существенная часть предмета заменяет предмет в его целостности. Закон сопричастности идеального и реального связывает в романтическом сознании предметно и оптически разнородные возможности. Романтический медиатор – своеобразный центр, организующий связь внутреннего мира личности с тем, что иерархически и ценностно более важно и значимо. Смещение этого организующего центра в сторону внутренней сферы лирического «я» станет основной причиной формирования нового типа художественного сознания – романтического психологизма. Романтический герой лирики Пушкина живет не только в определенном мире проблем и идей, но и в особом предметном мире, по-своему понятом и по-своему оцененном, поэтому для подробного, полного и достаточно непротиворечивого описания созданной Пушкиным картины мира необходим тщательный анализ романтической образности во всей ее конкретности и полноте и лежащих в ее основе специфических способов мировосприятия.

Примечания

- ¹ Статья написана по докладу, прочитанному на международной Пушкинской конференции, состоявшейся в октябре 1997 г в Берлине
- ² Термин П Морю – *Moreau P. Ames et thèmes romantiques* P, 1965 (De quelques paysages introspective)
- ³ *Breniano C/ Sämtliche Werke* In 36 B Stuttgart, 1975 B 16 S 314
- ⁴ См рец В Г Белинского на девятое издание риторики Н Кошанского (*Белинский В Г Собр соч* В 9 т М, 1981 Т 7 С 512–522)

- ⁵ Frye N The Drunken Boat The Revolutionary Element in Romanticism // Romanticism reconsidered / Ed by N Frye NY, 1964 P 5
- ⁶ Hillmann H Bildlichkeit der deutschen Romantik F am M, 1971, Манн Ю В Динамика русского романтизма М, 1995
- ⁷ См главу «Своеобразие эстетики английского романтизма» в кн Соловьева Н А У истоков английского романтизма М, 1988
- ⁸ Пушкин А С Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 2 Кн 1 С 146 Далее все тексты Пушкина цитируются по этому изданию (в скобках римскими цифрами указывается том, арабскими – страница)
- ⁹ Целостный анализ данного текста Пушкина в аспекте указанной проблематики см в исследовании Коровин В И Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х годов // История романтизма в русской литературе Возникновение и утверждения романтизма в русской литературе 1790–1825 М, 1979 С 183–208
- ¹⁰ О роли романтики как доминирующего пафоса в литературе первой половины XIX в см в кн Руднева Е Г Романтика в русском критическом реализме Вопросы теории М, 1988

Поэтизация легенды в романтической лирике А. С. Пушкина

Главной формой поэтизации легенды в романтическом сознании начала XIX в. становится принцип тайного, чудесного превращения лежащего в ее основе исторического факта. Эстетике чудесного романтики придали конструктивно мировоззренческий статус, отказавшись от принципа эпической дистанции, с помощью которого классицисты утверждали легендарное прошлое как предмет самого высшего из всех видов словесного искусства – эпопеи.

Историзм художественного мышления романтиков стал основой нового способа интерпретации действительности, отвечающего особым эстетическим задачам их искусства. Романтики ищут компромисс между легендарным типом восприятия события, свойственного предшествующей литературной традиции, и собственно историческим подходом к прошлому, который был открыт просветителями-энциклопедистами. Самым представительным результатом этого компромисса стал жанр исторического романа, наиболее полно воплотивший все многообразие художественных исканий романтиков¹.

В творчестве Пушкина новое понимание соотношения истории и легенды в их взаимопроникновении отчетливо сказалось также в жанре исторической элегии и баллады. Расхождение между легендарной и исторической «правдой факта» стало основополагающим в жанровой структуре большинства романтических текстов. Легендаризация и героизация стали главными приемами типизации романтической личности. Первому подвергаются как подлинно исторические, так и вымышленные личности, второму – лишь те, кто внешне соотносим с фактом истории. По законам романтического историзма героизируются личности, но не события, в то время как в легенде личность неразрывно связана с событийным рядом. Эталоны романтического поведения личности, как правило, возвышенны и поэтому открывают реальную возможность для героя стать центром описываемого события. Новое соотношение легенды и истории впервые было провозглашено в художественных импровизациях Шатобриана². С течением времени оно стало достоянием массовой журналистики во всей Европе. Легендаризация прошлого в его повседневных картинах и образах, в его социально значимых проявлениях стала новой формой удовлетворения эстетических запросов читателей на протяжении почти всего XIX в. Одновременно этот путь отвечал и романтическому принципу субъективной и индивидуальной трактовки любого факта действительности – легенда не может быть оспорена в

той же мере, что и документально засвидетельствованный факт. Пересоздание фактов прошлого в свете нового романтического идеала составило особенность нового этапа развития форм легендарного повествования.

Романтически легендарное осмысление истории реализовалось у Пушкина в ценностном утверждении идеи личности в процессе ее более или менее последовательной героизации. Это прежде всего Олег Вещий, Наполеон, Овидий, Арион, Пророк. При выборе персонажа Пушкин ориентируется на эталонного героя, на исключительные ситуации. Подобная трансформация исторических героев и событий и приводит к поэтизации легенды.

Романтическая легенда – переосмысление действительных фактов в соответствии с определенными литературными мотивами: изгнанничества, странничества, пророчества, поэтической исключительности гения, мученичества борца за свободу отчизны, «умирающего художника», певца утаенной любви, разочарованного беглеца, «мельмота-скитальца». Разнообразные ипостаси и маски романтического «я» по необходимости несут в себе зерно легенды.

Вопрос о легендаризации жизни поэта-романтика впервые был поставлен Б. В. Томашевским в статье «Литература и биография», где он указал, что начиная с Вольтера писатели создавали «искусственную биографию-легенду с намеренным подбором реальных и вымышленных событий. Поэт-романтик сам был своим героем. Его жизнь была поэзией»³. Эта точка зрения на легенду о поэте была повторена в биографии А. С. Пушкина, написанной Ю. М. Лотманом, подчеркнувшим внетекстовые способы создания легенды об авторе. Но легенда, связанная с фактами жизни исторического лица, есть частный случай романтической легендаризации. Легенда в пушкинскую романтическую эпоху и стала формой художественной переработки исторического события на основе канонов романтизма.

Образ Шенье в лирике Пушкина демонстрирует это во всех отношениях наиболее наглядно: исключительная личность, судьба которой интерпретирована в ситуации «поэт перед лицом смерти». Легендаризация личности А. Шенье не ведет к приданию ей особой роли в истории, она лишь осуществляет подведение личности к определенному канону. Одной из самых ранних форм поэтизации легенд Пушкина-романтика стала «наполеоновская легенда». Судьба Наполеона у многих европейских поэтов была возведена в своеобразный поэтический канон феерического возвышения и ужасного низвержения героя. Взлет – падение – уединение – изгнание – смерть – забвение у потомков – таким предстает судьба романтического героя, хотя затем по контрасту говорится о необычайном взлете посмертной славы. Сами же события, связанные с наполеоновской легендой, не подлежат у Пушкина героизации. Наполеон постоянно становится ценностно значимым центром описываемого события.

Наиболее полно романтический историзм Пушкина предстает в «Песне о вещем Олеге», которая является поэтическим переложением

событий, почерпнутых из первого тома «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Ради решения своей основной художественной задачи Пушкин отступает от обычного балладного канона: Олег не совершает действий, которые требовали бы возмездия. Он с уважением и естественной признательностью относится к предсказанию кудесника. В обработке безыскусного летописного предания голос Пушкина непосредственно никак не выявляется, он всего лишь смещает акценты в интерпретации события – летописец осуждал варяга за насмешку над чуждой ему верой в Перуна, поэт же доводит до обостренной формы свойственный средневековому мышлению мотив привязанности человека к коню, что оказывается в высшей степени психологически правдоподобным. С помощью архаизмов («как ныне», «сбирается», «вещий»), исторических примет и реалий («цареградская броня», «кудесник», «Перун») создается как местный, национальный, так и исторический колорит и возникает некая временная дистанция между сюжетом и настоящим временем автора⁴. Эпитет «неразумным» говорит о том, что автор смотрит на «хозар» взором Олега. Но речь кудесника всецело сориентирована на стиль русского романтизма начала XIX в. как своим содержанием –

Волхвы не боятся могучих *владык*,
 А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
 И с *волей небесною* дружен.
 Грядущие годы таятся во мгле;
 Но вижу твой *жребий на светлом челе*⁵

(курсив мой. – А. С.),

в котором чувствуется, что образ кудесника предстает как образ гражданина-правдолюбца из оды Рылеева «Гражданское мужество», независимо и гордо говорящего правду властителю, так и формой риторического речитатива:

И синего моря обманчивый вал
 В часы роковой непогоды,
 И пращ, и стрела, и лукавый кинжал
 Щадят победителя годы...
 Под грозной броней ты не ведаешь ран;
 Незримый хранитель могущему дан. (II, 224)

Еще более очевидна романтическая струя в сцене прощания с конем: в ее задачу входит не столько воссоздание исторического колорита, сколько желание автора включить в балладное повествование популярную для байронической ветви романтизма тему неизбежности разлуки (будь то близких и дорогих существ, друзей, родственных душ влюбленных).

Иначе говоря, Пушкин подключает сюжет летописной повести сначала к современным ему представлениям о сущности человеческой жиз-

ни, а затем и к общеромантическим универсалиям. Такова романтическая идея судьбы, которая насыщает до предела бесхитростный летописный рассказ. Человек оказывается перед грозной, неумолимой, а главное, принципиально непредсказуемой силой судьбы. Безмятежное существование, неколебимое спокойствие победителя Олега безжалостно и грубо нарушается вторжением иррациональной стихии. Пушкин усиливает мрачный колорит баллады введением в легенду мотива трагической обреченности князя, которого предупреждают о грядущей катастрофе. Страх за свою участь, охвативший Олега после предсказания кудесником его гибели, неотвратимость конца и ужасающая по своей физической сущности сцена смерти – все эти компоненты баллады призваны создать новую форму поэтического видения жизни человека. Исторический и общечеловеческий моменты необычайно прочно и органично объединяются в романтической легенде Пушкина. Древняя история при всей своей внешней «картинной» полновесности воспринимается по необходимости с ориентацией на эталоны нового типа художественности. В противовес классицистической аллегорике и сентименталистской орнаментике и князь, и его окружение, и кудесник погружены в конкретные национально-исторические ситуации. Легендарное начало позволяет Пушкину представить свою концепцию человеческой судьбы: и «частное», и «государственное» историческое лицо подвластно неумолимому случаю, чье безраздельное господство носит абсолютный характер.

Романтики ставили в качестве своей первостепенной художественной задачи не только творческое обновление национально-исторических преданий и легенд, романтизацию образов истории, но и преодоление исторического субъективизма путем романтизации и героизации современных выдающихся исторических деятелей. Таковым для Пушкина-романтика явился образ Наполеона, чья легендарная судьба приобретает исключительное значение. В судьбе Наполеона ему видится судьба любого неординарного человека. В начале творческого пути Пушкина образ Наполеона предстал перед ним вне какого-либо ореола легендарности, отношение к нему было однозначно отрицательное⁶. Легенда же имеет в своем основании активный, живой интерес к личности героя в его неповторимой индивидуальности, жгучей притягательности, таинственной недосказанности. В стихотворениях «Наполеон», «Зачем ты послан был и кто тебя послал...», «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», «Герой» есть «сквозные» формулы, общие с его ранней лирикой. Особенно существен мотив превратностей судьбы:

В свое погибельное счастье
Ты дерзкой веровал душой,
Тебя пленяло самовластье
Разочарованной красой. (II, 214)

Легенда о Наполеоне воссоздана для утверждения мысли об обреченности любой индивидуальности на гибель в силу сопротивления окружающей массы, об извечной противопоставленности гения и толпы. В образе французского императора европейские романтики (в их числе и Пушкин) усматривали не только страдающее начало, но и силу, которая способна безгранично властвовать над толпой:

Явился Муж судеб, рабы затихли вновь,
Мечи да цепи зазвучали. (II, 314)

Пушкин решительно пересматривает свои юношеские позиции в оценке Наполеона в романтический период 1820-х гг. Романтически возвышенная сентенциозность («Чудесный жребий совершился; // Угас великий человек», II, 213) сочетается с парадоксальной характеристикой Наполеона:

В свое погибельное счастье
Ты дерзкой веровал душой,
Тебя пленяло самовластье
Разочарованной красой. (II, 214)

В тиране и завоевателе Пушкин подчеркивал доброту, человечность – Наполеон проявляет трогательную заботу о сыне:

<...> иногда, в своей пустыне
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один о милом сыне
В уныньи горьком думал он. (II, 216)

В соответствии с популярной европейской легендой Пушкин ищет привлекательные черты в историческом герое. Общечеловеческий подтекст сохранит Пушкин и в стихотворении «Герой», где мужество и гуманное великодушие возводятся в принцип личности Наполеона. Более того, он рискует жизнью для ободрения безнадежно умирающих:

И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость... (III, 252)

Достоверность не составляет условие художественности для поэта-романтика, который утверждает возвышенную легенду в качестве основы для создания исторического образа. В ответ на реплику Друга Герой восклицает:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,

Он угождает праздно! – Нет!
 Тьмы низких истин мне дороже
 Нас возвышающий обман... (III, 253)

Легенда предполагает повышенное (иногда и гиперболизированное) сочувствие герою, импульсивно бессознательную передачу «особого чувства жизни». Чудесному в романтизме придан конструктивный мировоззренческий статус. Форма легенды позволяет Пушкину избегать фактической или биографической полноты, форма легенды о герое, принадлежа к древнейшему кругу культурных представлений человечества, самой внутренней формой жанра снимает с автора ответственность за мотивировку события.

В стихотворении «К Овидию» Пушкин использовал легенду об изгнании римского поэта на берега Дуная в качестве параллели к собственной судьбе. Аналогия в судьбе двух поэтов-изгнанников зиждется на географической близости мест ссылки. Мотив изгнанничества – один из тех широко культивируемых романтических мотивов в европейской литературе, который распространяется прежде всего на образ поэта (хотя и Наполеон, сосланный на Эльбу, а затем на остров святой Елены, также был причислен к сонму изгнанников). Перед нами новый тип легенды, обосновываемой внетекстовыми обстоятельствами. Место ссылки Пушкина объявляется той страной, где

Овидий мрачны дни влачил,
 Где элегическую лиру
 Глухому своему кумиру
 Он малодушно посвятил <...> (II, 170),

хотя ему были известны исторические подробности изгнания Овидия из версии, изложенной П. Свиньиным: «Овидий <...> удалился в безмолвное лоно природы, на берег небольшого озера, где все питало его горесть и несчастную любовь. <...> под сению сего древнего тополя стояла хижина знаменитого изгнанника, <...> страдалец сладким голосом вдохновенной лиры приветствовал призрак обожаемой им Юлии. Место сие достойно памятника, который поддержал бы предание, могущее без того утратиться»⁷.

Поэтизация мест, связанных с пребыванием великого поэта, – типичное для романтиков общее место. Начало стихотворения «К Овидию» свидетельствует о близости к легенде, изложенной Свиньиным:

Овидий, я живу близ тихих берегов,
 Которым изгнанных отеческих богов
 Ты некогда принес и пепел свой оставил.
 Твой безотрадный плач места сии прославил;
 И лиры нежный глас еще не онемел;
 Еще твоей молвой наполнен сей предел. (II, 218)

Конечно, культ мест, связанных с именем героя, начали утверждать и просветители и предромантики в XVIII в. Своеобразие собственно романтической трактовки заключается в том, что автор сопоставляет свою поэтическую судьбу с участью Овидия:

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их; изгнанник самовольный,
И светом, и собой, и жизнью недовольный,
С душой задумчивой я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил. (II, 219)

Образ самовольного изгнанника – это уже не вариация легендарного Овидия, поскольку он не согласуется с основной частью текста стихотворения, а повторение образа разочарованного беглеца из элегии «Погасло дневное светило...». По контрасту с вечной славой Овидия Пушкин говорит о своей безвестности в будущем:

Увы, среди толпы затерянный певец,
Безвестен буду я для новых поколений,
И, жертва темная, умрет мой слабый гений,
С печальной жизнью, с минутною молвой!.. (II, 220)

Но если поэтический венец Овидия не может увянуть, что и составляет центральное звено легенды о римском поэте, то участь автора стихотворения полна неопределенности. Романтический поэт никогда не хочет отождествить свой опыт души с чьим бы то ни было, так как он по природе индивидуален. В исторической элегии «К Овидию» воссоздается типичный для романтической легенды образ поэта-изгнанника – образ, из недр которого вырастает сложная цепь ассоциаций с судьбой автора текста.

Еще более значимой становится легенда о поэте Арионе в одноименном стихотворении, где романтическая концепция особой «судьбы поэта» приобретает исключительное значение. Счастливая история спасения Ариона наглядно подтверждает идею исключительности места поэта в реальной действительности. Тип античной легенды особенно заинтересовал многих европейских романтиков, поскольку идея избраннической судьбы героя, наделенного способностью идеального преобразования жизни, явилась для них основополагающей. Пушкин последовательно и неуклонно изменяет, перерабатывает и предельно сокращает древнюю фабулу с целью введения собственно романтического мотива – таинственной непредсказуемости спасения певца, всецело погруженного в духовную сферу искусства. Личная судьба певца только внешне включена во всеобщую жизнь природы, но внутренне она не зависит от ее законов, поскольку глубинные основы жизни поэта не подвержены воздействию внешне инородных сил. В «Арионе» романтическая переакцентуация античной легенды выступает наиболее наглядно. Поэт как высшее выражение пре-

красных начал жизни создает новый масштаб для романтической идеализации легенды⁸. Легенда о поэте может иметь даже большее значение для романтика, чем его творчество, – таковы образы А. Шенье и Байрона в творчестве Пушкина⁹. Легенда о поэте позволяет Пушкину построить свободное сочетание любых романтических мотивов, объединенных общим художественным замыслом. Вершиной обобщенно романтической легендаризации является стихотворение «Пророк»¹⁰.

Особый интерес представляет разработка Пушкиным легенд о судьбе Магомета. В «Подражаниях Корану» легенда принимает притчеобразную окраску, судьба пророка олицетворяет судьбу любого человека, изначально не наделенного статусом исключительности. Пушкин также сопоставляет свою судьбу с судьбой гонимого героя легенды и приходит к выводу, что время наиболее тяжелых испытаний одновременно является и периодом торжества воплощаемой его поведением идеи¹¹.

В «южных поэмах» Пушкина господствует как бы двойная легендаризация, связанная как с литературными текстами, так и с внелитературными (исторические аналогии, этнографические примечания, ссылки на источники легенды). Легендарное начало постоянно господствует в поэмах Пушкина над собственно историческими данными, которые тем не менее так или иначе фигурируют в разных формах и аспектах. Романтическая легенда почти поглощает историческое начало поэм, которая сводится к условностям «местного колорита». Стереотипные герои поэм сопрягаются благодаря легендарной основе с экстраординарными коллизиями и экзотическими подробностями¹². В «южных поэмах» Пушкин достигает вершины в романтической легендаризации, предлагает новое соотношение достоверного и вымышленного, возвышает героев до их эталонного значения.

В секуляризованном мире XIX в. романтическая легенда и легендарность как тип художественной переработки действительного факта свидетельствовали о попытке романтиков утвердить идею сверхприродных принципов человеческого существования в форме простого, наивного и внешне лишенного рефлексии сообщения. Пушкин, как и европейские романтики, обращается к типичному для легенды взаимопроникновению обыденно человеческого и таинственного. Собственно романтическое ограничение сводится к проблеме особенностей персонализации чудесного в образе человека. Романтики стремятся утвердить веру в чудодейственную силу поэзии, апеллируя к размышляющему и утонченно воспринимающему сообществу ценителей прекрасного, а нередко и к имперсональным авторитетам.

- ¹ Recherches sur le roman historique en Europe XVIII-e – XIX-e s Les Belles Lettres Paris, 1973, *Jenssen Ch* Der historische Roman Berlin, 1954, *Реззов Б Г* Французский исторический роман в эпоху романтизма Л, 1958
- ² *Barbérís P* Chateaubriand, une réaction au monde moderne Paris, 1976
- ³ *Томашевский Б В* Литература и биография // Книга и революция 1924 № 4 С 6–9
- ⁴ См *Творогов О* Лексика «Песни о вешем Олеге» // Учен зап ЛГПИ им А И Герцена 1959 Т 169 С 229–252
- ⁵ *Пушкин А С* Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 2 Кн 1 С 243 Далее тексты Пушкина цитируются по этому изданию, с указанием в скобках тома и страницы
- ⁶ Об образе Наполеона в целом и в его эволюции в творчестве Пушкина много ценного сказано в содержательных работах отечественных и зарубежных ученых *Муравьева О С* Пушкин и Наполеон // Пушкин Исследования и материалы Л, 1991 Т 16, *Monnier A* Puškin et Napoleon // Cahiers du monde russe et soviétique 1991 V 32 № 2, *Rothe H* Puškin und Napoleon // Arion Jahrbuch der deutschen Puškin-Gesellschaft 1989 Bd 1, *Pachmuss T, Terras V* The shift of the image of Napoleon in poetry of A Puškin // Slavic and East European journal 1961 V 5 № 4
- ⁷ *Свиньин П П* Воспоминания в степях бессарабских // Отечественные записки 1821 № 9 Ч 5 С 8
- ⁸ Подробнее см *Смирнов А А* Романтическая лирика А С Пушкина М, 1994 ✓
- ⁹ Об отношении Пушкина к творчеству А Шенье наиболее подробно говорится в ценных статьях Е П Гречаной «Андре Шенье – поэт» и «Андре Шенье в России» в издании *Шенье А* Сочинения 1819 М, 1995
- ¹⁰ См новейшие работы *Старк В П* Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина // Пушкин Исследования и материалы Т XIV Л, 1991, *Кибальник С А* Независимость и цель поэзии в эстетике Пушкина // Известия РАН Сер лит и яз М, 1992 Т 51 № 5, *Строганов М В* Певец – поэт – эхо // Российская словесность 1995 № 5
- ¹¹ Важнейшие наблюдения по этому вопросу содержатся в капитальной монографии *Фомичев С А* Поэзия Пушкина Творческая эволюция Л, 1986 С 118–127
- ¹² Подробности стереотипов рассмотрены в кн *Жирмунский В Н* Байрон и Пушкин Л, 1924

Коммуникативная структура романтической лирики А. С. Пушкина начала 1820-х годов

«Вопрос о том, кто изображает, ставится только при анализе текста (обычно мы обращаем внимание только на то, что изображается)»¹, – замечает Б. О. Корман, изучая лирику со стороны ее субъектно-объектной организации. Еще менее очевиден адресат, к которому обращена речь.

Исследование коммуникативной структуры лирического высказывания, устанавливающее соотношение между лирическим субъектом, его речью и лирическим адресатом, выявляет в первую очередь коммуникативно-значимые инстанции текста, которые лежат в основе и эксплицитных, и имплицитных персонажей стихотворения.

По своей природе всякое высказывание², в том числе и лирическое, имеет коммуникативно-значимые инстанции. Однако их конкретная реализация в стихотворении зависит от литературного направления и индивидуального стиля автора. Так, в классицистической лирике коммуникативная инстанция, выполняющая функцию субъекта высказывания, будет представлена персонажем, отвечающим требованиям жанрового мышления (в элегии это может быть «страдающий влюбленный», в оде – «гражданин» и т. д.), а в романтической лирике это будет лирический герой, не имеющий подобной однозначной определенности.

В лирике А. С. Пушкина коммуникативный контур (отношение субъекта высказывания к адресату) не оставался неизменным. Если рассматривать коммуникативную систему в ранней лирике (примерно до начала 1820-х годов), то нужно отметить следующие особенности. Возможны три типа отношений между субъектом и адресатом в лирическом высказывании: положительное («Батюшкову», 1814), отрицательное («Послание к цензору», 1822) и нейтральное («К портрету Чаадаева», 1820). В своей речи лирический субъект дает определенную оценку адресату, так или иначе его характеризует. Отрицательное отношение лирического субъекта к адресату очевидно в «Послании цензору»: «Угрюмый сторож муз, гонитель давний мой». Цензор прямо назван «глупцом и трусом»: Батюшков, напротив, дан положительно: это «счастливец милый», «мечтатель юный», «радости певец».

В стихотворении «К портрету Чаадаева» лирическому субъекту настолько важен персонаж плана содержания (Чаадаев, называемый все время не прямо, а через перифраз), что адресат остается никак не охарактеризованным и даже не названным, это имплицитный адресат:

Он вышней волею небес
Рожден в оковах службы царской;
Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес,
А здесь он – офицер гусарской³.

Можно сказать, что субъект высказывания относится к адресату нейтрально.

Существует устойчивая связь между типом коммуникативного контура и строением речи лирического субъекта. При *положительном* и *отрицательном* отношении в коммуникативном контуре адресат вводится в заглавие, стихотворение начинается с обращения, риторического вопроса или какого-то другого подобного композиционного фрагмента, а заканчивается советом, поучением, выводом и т. д. Все стихотворение как лирическое высказывание, вне зависимости от типа отношений между субъектом и адресатом, будет необходимо относиться к одному (основному) эксплицитному адресату (как того требует природа высказывания: субъект / речь / адресат), но как усложнение коммуникативного контура могут быть введены дополнительные адресаты, к которым обращены только фрагменты лирического высказывания.

При *нейтральном* отношении в коммуникативном контуре стихотворение имеет в заглавии тему, может начинаться с описания, вводящего тему, заканчивается выводом или другим композиционно-значимым фрагментом, основной адресат будет выражен имплицитно, а дополнительные – эксплицитно. Процесс коммуникации в ранних стихотворениях может быть описан как субъект @ адресат, где адресат – всегда некто другой. Коммуникативные инстанции выполняют здесь одну функцию: они либо порождают высказывание, либо принимают его.

В начале 1820-х гг., с формированием романтической эстетики, появляются стихотворения с новым типом коммуникативного контура. В коммуникативной системе возникает двуфункциональная коммуникативная инстанция, предназначенная и для порождения высказывания, и для его восприятия. Коммуникативная система начинает строиться на принципе автокоммуникации. Интересны стихотворения, где наблюдается своеобразный компромисс между старым и новым способом организации коммуникации.

Так, стихотворение «К морю» (1824) начинается с обращения к адресату, который является кем-то другим по отношению к лирическому субъекту:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой. (II, 331)

Море – один из тех неодоушевленных адресатов, к которым были столь нередки обращения и в более ранних стихотворениях. Но вот как заканчивается этот текст:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красоты
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн. (II, 333)

Море из внеположенного лирическому субъекту адресата превращается в стихотворении в метафору состояния души лирического субъекта. Насколько лирический субъект считает стихию моря частью самого себя («тобою полн»), настолько он обращается в последней строфе к самому себе. Насколько оказывается возможным отождествить «море» с лирическим субъектом, настолько возможно отождествить коммуникативные инстанции – субъект и адресат – данного стихотворения.

В ранних стихотворениях была невозможна перемена статуса коммуникативной инстанции: адресат оставался адресатом, а субъект субъектом. Это, в частности, видно из того, что речь адресата лирического высказывания не могла существовать самостоятельно, она всегда передавалась лирическим субъектом⁴. Ранние стихотворения в этом смысле характеризуются особой статичностью коммуникативной системы, где были возможны только определенного рода усложнения коммуникативного контура. Например, введение коммуникативных инстанций второго плана, к которым обращены фрагменты речи лирического субъекта: таковы обращения к «рати иноплеменных», Москве, «галлам хищным», «скальду России» в «Воспоминаниях в Царском селе» (1814), или наделение предметов плана содержания значением коммуникативной инстанции: в стихотворении «Золото и булат» (1814) – предметы речи («золото» и «булат») переходят в разряд коммуникативных инстанций, образуя дополнительный коммуникативный контур, а субъект высказывания, представленный здесь как «пересказывающий чужие речи», дословно цитирует то, что говорят друг другу «золото» и «булат». В стихотворении же «К морю» за «энергией психологического самодвижения»⁵ мы видим уже своего рода динамичность коммуникативной организации текста: по мере развертывания темы адресат приобретает статус субъекта высказывания.

Стихотворения с подобными смешанными типами коммуникативного контура требуют тщательного анализа. В произведениях оказываются одновременно возможны и усложнение старого типа коммуникативного контура, и появление нового принципа автокоммуникации.

Так, коммуникативная система стихотворения «Погасло дневное светило...» (1820) в целом должна быть, по-видимому, отнесена к тем, которые строятся на основе нейтрального отношения между субъектом и адресатом. Как правило, стихотворения с нейтральным отношением в коммуникативном контуре (и, следовательно, с имплицитным адресатом) развивают одну тему, тесно связанную с лирическим субъектом в рамках «жанрового мышления»⁶. В первых двух строках –

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман (II, 146) –

вводится объективно существующая реальность, соотнесенная с состоянием лирического субъекта. Море, туман и сумерки (элегическое настоящее) соответствуют страданию элегического лирического субъекта (следствие несчастного элегического прошлого, покинутого для туманного элегического будущего), строки 37–38:

<...> Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило... (II, 147)

Только в этих четырех строчках, дающих картину внешнего и внутреннего мира лирического субъекта, нет усложнений коммуникативного контура. Нейтральное отношение к адресату говорит о том, что лирическому субъекту более важна развиваемая им тема (настолько, что адресат остается имплицитным, он никак не охарактеризован, в коммуникативном контуре с нейтральным отношением представляет собой чистую функцию коммуникативной инстанции, он здесь просто необходимая составляющая речи). Неутешительное прошлое, оставленное для неясного будущего, мотив побега – вот примерная тема данной элегии, вернее, вот что является горизонтом ожидания читателя, опирающегося на жанровую специфику произведения.

В рефрене (строки 3–4, 15–16, 39–40) –

Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан (II, 146–147) –

вводятся, во-первых, дополнительные коммуникативные инстанции (представленные как «ветрило» и «океан»). Подобное усложнение коммуникативного контура свойственно всем ранним произведениям, в которых коммуникация протекает от субъекта к адресату, где нет тождества между ними. Лирический субъект при развитии темы своей речи обычно находит своего рода «свидетелей», обращение к которым должно подтверждать истинность его слов. Так было, например, в оде «Вольность» (1817), где темой была история, истолкованная в этико-назидательном плане, – лирический субъект поочередно вводит новых адресатов, которые имеют то или иное отношение к истории вообще («владыки», «цари», вольнолюбивая поэзия и т. п.). И «послушное ветрило», и «угрюмый океан», принадлежащие элегической ситуации стихотворения «По-

гасло дневное светило...», выбраны лирическим субъектом в немые свидетели истинности речи. Во-вторых, рефрен разбивает стихотворение как лирическое высказывание на две большие части (строки 5–14 и 17–37).

Речь лирического субъекта в первой части стихотворения –

Я вижу берег отдаленный,
 Земли полуденной волшебные края;
 С волнением и тоской туда стремлюсь я,
 Воспоминая упоенный...
 И чувствую: в очах родились слезы вновь;
 Душа кипит и замирает;
 Мечта знакомая вокруг меня летает;
 Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
 И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
 Желаний и надежд томительный обман... (II, 146) –

интересна тем, что она разрушает принципы «жанрового мышления», декларированные в начальных строках. Речь, в которой открываются чувства лирического субъекта, начинается и заканчивается как бы вдруг, на полуслове. Она ни к кому формально не обращена. Речь лирического субъекта не описывает переживания, а сопровождает их. Каждое слово не ограничивает внутренний облик лирического субъекта, а развивает его. Перед нами нет уже персонажа определенной маски, это, скорее, персонаж некоторой роли. Его уже невозможно охарактеризовать однозначно, как, например, «несчастный», страдающий от любви, или ее отсутствия, или от самого течения времени в ранних элегиях («Желание», 1816; «Элегия», 1816; «Элегия», 1817). За «я вижу», «стремлюсь», «чувствую» открывается страна стремлений, открываются новые ситуации, новые чувства, новые душевные движения. Счастье и несчастье, грусть и радость превращаются в одно неразделимое чувство, и сами объекты стремления сливаются во что-то одно («берег отдаленный», т. е. желаемое сейчас, соединяется с образами прошлого, рожденными памятью). Перед нами динамика душевных переживаний, которая оказалась возможной только в результате введения автокоммуникации, обращения персонажа к самому себе⁷. Отметим, впрочем, что эта автокоммуникация представляет собой усложнение общего коммуникативного контура стихотворения, ведь все стихотворение как одно лирическое высказывание имеет одного главного имплицитного адресата. Одновременная коммуникация с разными адресатами была возможна и в ранних стихотворениях, но сама по себе автокоммуникация была невозможна в рамках «жанрового мышления»⁸. Стихотворения, построенные на принципе автокоммуникации, не укладываются в жанровую систему классицизма. Не случайно новые жанровые образования в романтизме и, в частности, в лирике Пушкина с начала 1820-х гг. привлекают внимание исследователей⁹.

Вторая часть стихотворения удивительно отличается от первой, здесь мы возвращаемся к старым принципам организации коммуникации между субъектом и адресатом высказывания.

Развивая элегическую тему, лирический субъект обращается к новым адресатам, усложняя тем самым основной коммуникативный контур стихотворения. Некоторые из адресатов (все те же «свидетели» истинности речи) характеризуются положительно (строки 17–27) –

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к берегам печальным
Туманной родины моей,
Страны, где пламенем страстей
Впервые чувства разгорались,
Где музы нежные мне тайно улыбались,
Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,
Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала. (II, 146–147)

Это связано, очевидно, с той ролью, которую им приходится играть в элегической ситуации относительно лирического субъекта: «корабль» уносит персонажа от «туманной родины», имеющей явно негативную оценку.

Далее идет ряд обращений к тем, с кем лирический субъект навсегда расстался, это дополнительные коммуникативные контуры с отрицательными отношениями между субъектом и адресатом (строки 28–37):

Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал, отечески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной радости минутные друзья;
И вы, наперсницы порочных заблуждений,
Которым без любви я жертвовал собой,
Покою, славою, свободой и душой,
И вы забыты мной, изменницы младые,
Подруги тайные моей весны златая,
И вы забыты мной... (II, 147)

Итак, вторая часть стихотворения в отношении коммуникативной организации построена, как и множество других ранних стихотворений, на усложненном коммуникативном контуре с нетождественными друг другу субъектом и адресатом высказывания. Основной коммуникативный контур с имплицитным адресатом позволяет лирическому субъекту, данному вполне однозначно (это «беглец», самохарактеристика «искатель новых впечатлений» здесь весьма точна), сосредоточить все внимание на своей

(типично элэгической) ситуации побега от прошлого, в котором субъект разочарован, в неясное будущее. Усложнения коммуникативной системы второй части стихотворения вполне характерны для ситуации «жанрового мышления» и не выходят за жанровые пределы ранней лирики Пушкина. Усложнение коммуникативной системы в первой части стихотворения достигнуто за счет дополнительного автокоммуникативного контура.

Автокоммуникативный контур – это не только качественно новое явление, вырастающее из старых принципов лирической коммуникации, но и усложнение внутренней организации стихотворения и интенсификация средств выражения в романтической поэтике. Организация стихотворения отражает актуальные для эпохи репрезентационные модели человеческого мышления. Внимание к внутреннему миру человека, к сосуществующим противоречиям в человеке, проблемы понимания, трагической разобщенности и одиночества, поставленные эпохой романтизма, требовали адекватных стратегий осмысления. Если идеальное общение возможно только при собеседовании души самой с собой, то как могут понять друг друга люди, оказывающиеся всегда друг для друга другими? Открытие в себе другого – залог понимания. «Вопрос о неспособности вести разговор подразумевает следующее: способны ли люди открыться друг другу настолько, чтобы между ними начинали виться нити разговора?»¹⁰ Способен ли человек открыться самому себе настолько, чтобы услышать другого в себе, понять свою нетождественность самому себе и тем самым научиться открываться другому человеку в общении с ним?

Примечания

- ¹ *Корман Б О* Лирика Некрасова Воронеж, 1964 С 72
- ² Речь «слагается из трех элементов из самого оратора, из предмета, о котором он говорит, и из лица, к которому он обращается» (*Аристотель* Риторика 1, 3 // Античные риторики М, 1978 С 24)
- ³ *Пушкин А С* Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 2 Кн 1 С 134 Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в круглых скобках
- ⁴ Более подробно см *Сысоев С В* Чужой голос и чужое сознание в лирике А С Пушкина в свете коммуникативной организации стихотворения // Пушкин и русская культура. М, 1998 С 5–14
- ⁵ *Грехнев В* Мир пушкинской лирики Нижний Новгород, 1994 С 413
- ⁶ «Там, где существуют жанры или хотя бы жанровые тенденции, существует и включенный в структуру, определяющий эту структуру образ лирического субъекта, носителя лирических оценок, носителя эмоций, одических и элэгических, сатирического гнева и пр» (*Гинзбург Л Я* Пушкин и лирический герой русского романтизма // Пушкин Исследования и материалы М, Л, 1962 Т IV С 142)
- ⁷ И в первую очередь именно благодаря автокоммуникации мы можем говорить о том, что «стихотворение открывает собой новый, “романтический” период творческой жизни Пушкина, по-новому ставит вопросы индивидуальной психологии» (см *Томашевский Б В* Пушкин М, Л, 1956 Кн 1 С 388–391)

- ⁸ Отметим, что стихотворение было названо «элегией» только в письме («Ночью на корабле написал я Элегию, которую я тебе посылаю», – пишет Пушкин из Кишинева брату 24 сентября 1820 г.) Ни одна из помет, сопровождавших публикации стихотворения, не имела авторских указаний на жанр в «Сыне отечества» (1820 № 46) помета «Черное море 1820 Сентябрь», в сборнике 1826 г – помета в оглавлении «Подражание Байрону» Если все стихотворение не укладывается в рамки элегии, то заглавие, указывающее на этот жанр, ориентировало бы читателя на такое чтение, которое бы не учитывало своеобразия произведения
- ⁹ *Сандомирская В Б* «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин Исследования и материалы Л, 1979 Т IX
- ¹⁰ *Гадамер Г Г* Неспособность к разговору // *Гадамер Г Г* Актуальность прекрасного М, 1991 С 83

Формы романтического алогизма в стихотворении А. С. Пушкина «Редеет облаков летучая гряда...»

Алогические художественные построения принято связывать с поэтическим миром XX в. Поэтому тема, вынесенная в заголовок статьи, звучит несколько неожиданно. Цель работы – сказать нечто новое об известном.

Живое многообразие поэтических ассоциаций, их сложность и неожиданность – яркая особенность стихотворения Пушкина «Редеет облаков летучая гряда...».

По ходу его прочтения возникают три вопроса.

1. Где проходит демаркационная линия между романтическим алогизмом в лирике Пушкина и явлениями иррационального в послепушкинской поэзии?¹

2. Насколько характерен романтический алогизм для лирики Пушкина в целом?

3. Какова художественная природа иррационального в стихотворении Пушкина «Редеет облаков летучая гряда...»?

Явления мира в пушкинском тексте связаны не отношениями логического тождества, а отношениями логической смежности или некоего взаимного соответствия. Связь между центральными лейтмотивами стихотворения, «мирной страной», «именем» и «звездой» сложна и опосредованна. Между «той страной», «знакомым светилом» и «именем своим» возникает неявная аналогия, они взаимосвязаны как непреложные ценностные раритеты в хаотично-пестром мире действительности.

Метонимический характер связи между лейтмотивами произведения подчеркнут также непрямой синонимией между «тобой» (другом или возлюбленным «девы») и «именем своим», между «твоим слабым светом» и «твоим лучом», «вечерней звездой» и «знакомым светилом». «Светило» не является просто синонимом «звезды». Сюжетно «звезда» связывается с настоящим временем, а «светило» – с романтическим прошлым, обозначенным словами «некогда» и «там». Пространственная и временная неопределенность мирной страны определяет употребление слова «светило» в качестве отвлеченного существительного. Оно соотносится и с «полуденными волнами», и с «ночи тенью». И если слово «звезда» в тексте сохраняет свое прямое лексическое значение, то «светило» как возвышенное явление света примечательно прежде всего своей семантикой и внутренней формой.

Эпитет «знакомое» выражает узнавание того, что пассивно присутствует в памяти лирического субъекта. Если «звезда» выражает новизну и яркость

сиюминутного впечатления, то со «светилом» связывается спокойное величие. С «твоим лучом» в тексте связывается душевный подъем, а со «светилом» – «задумчивая лень». «Слабый свет» логически конкретен:

Он думы разбудил, уснувшие во мне².

«Луч» в своей поэтической краткости выражает творческую сосредоточенность лирического субъекта, а «знакомое светило» – небесную гармонию. Стихия света предстает в различных смысловых «ракурсах».

Так же многомерно и построение художественного текста в целом. В стихотворении воссозданы три различные лирические ситуации. Лирический субъект в роли путника или наблюдателя устремлен к «звезде» – источнику метафизического света, поэту свойственна романтическая свобода, а «дева юная» устремлена к любви. «Твой луч» в тексте предстает как одушевленное явление света, «имя» представляет собой особый логос любви, а «мирной стране» соответствует «нечто и туманна даль». Ее творческий хаос выражен мотивами «мглы» и «ночи». Смысловая неопределенность «мглы» предопределена начальной строкой стихотворения:

Редет облаков летучая гряда <...>. (II, 157)

«Гряда» графически предстает как волнистая линия – знак элегической мечтательности. Ср. в «Осени»:

И мглой волнистою покрыты небеса <...>. (III, 320)

В более раннем пушкинском тексте облака также связываются со стихией «мглы», которую уравнивает «слабый свет»:

Твой луч осеребрил увядшие равнины <...>. (II, 157)

Глагол «осеребить» свидетельствует о внутреннем аристократизме «твоего луча», исключая чрезмерно яркие краски. Поэтому и свет «слабый». Плавное течение света подчеркнуто и глагольной приставкой *о-*, которая сложнее более употребительной *по-*: «посеребить» – значит покрыть серебром, а «осеребить» – значит придать чему-либо серебристый оттенок. «Твой слабый свет» не пробуждает природы, а придает ей сумеречный блеск. Сумеречное состояние мира в пушкинском тексте подчеркнуто фонетическим сходством слов «гряда» и «редеть». Приведенный глагол связывается со светом, а существительное – со стихией мглы; фонетическая связь «гряды» с глаголом «редеть» выражает оксюморонное единство «света» и «мглы» в пушкинском тексте.

Оксюморонное равновесие мечтательной неопределенности и разумного начала, «света» и «мглы» определяет единство хаоса и порядка в произведении. Его центральные лейтмотивы, «страна», «имя» и «звезда», связаны не на тематическом или сюжетном, а на логически отвлеченном уровне.

Пушкинский текст содержит инвариантную художественную модель действия: мечтательный человек устремлен из хаоса действительности к некоему положительному логосу. Путник или наблюдатель устремлен к свету и ясности, поэт – к началу гармонии, а дева – к любви.

Ни дева, ни поэт, ни путник не приходят к высокой жизненной цели, она не утилитарна и в этом смысле недостижима. Лирические субъекты стихотворения устремлены не к жизненной норме, а к некоей неповторимой самооценности. «Ты», «звезда» и «мирная страна» таинственно недосыгаемы. Поэтому и поиски, совершаемые «девой» «во мгле», извечны, прагматически бесцельны также блуждания поэта «над морем», бесконечно и стремление путника к небесному источнику света.

Высокая цель личности в произведении потенциально достижима, поскольку звезда и заветное имя ситуативно конкретны, а не романтически мечтательны. Звезда – космическое тело, «ты» – человек, а не мечтательное «нечто и туманна даль». Жизненные цели, к которым стремятся дева, путник, поэт, единично неповторимы и логически ясны. Метафизический свет и заветное имя – разумные логосы, которые присутствуют в пространстве текста. Разумное начало сохраняется и в пространстве «мирной страны», «где все для сердца мило». Начала меры и числа в мире поэта выражены опосредованно.

В первом приближении смысловую доминанту «той страны» составляет творческий хаос. Ряд различных деревьев в локусе поэта выражает пестроту и рассредоточенность. Экзотический оттенок, содержащийся в упоминании редких пород деревьев, как бы немного отвлекает поэта от единой истины, выраженной мотивом «знакомого светила».

За пестротой и жизненным сумбуром в перечислении различных деревьев кроется разумный порядок. Его выражает эпитет «стройны», отнесенный к «тополам», краткая форма прилагательного подчеркивает лаконизм и строгость лирического пространства «той страны». «Мирт» и «кипарис» при их исходной множественности наделены едиными ценностно-смысловыми определениями: «нежный» и «темный», между приведенными определениями деревьев присутствует непрямая антитеза. Нежность согласуется со «слабым светом», а темнота – с мотивом «мглы». Пушкинские эпитеты, определения, данные «мирту» и «кипарису», свидетельствуют о том, что грамматическое единственное число в тексте является обобщающим (оно выражает логико-грамматическое единство различных деревьев).

Природа в произведении упорядочена и окультурена. Закономерна и относительная симметрия между двумя формами единственного числа – «мирт» и «кипарис» – и множественного числа «тополов». Грамматически отвлеченный характер числа в тексте знаменует не визуальную, а стилистическую форму романтической экзотики: «мирт» и «кипарис»

предстают не как редкие породы деревьев, а как слова, малоупотребительные в русском языке.

Расположение деревьев в особом речевом пространстве выражает логическую отвлеченность и следовательно – единство перечислительного ряда, где упоминаются «тополы», «мирт» и «кипарис». Поэтически случайный и в то же время целостный характер ряда деревьев, описанного Пушкиным, выражает творческий хаос личности, свободно (не прагматически) устремленной к положительной жизненной цели.

Мечтательной неопределенности в произведении свободно противостоят разумные логосы: свет, мера и число, имя.

Некоторому алогизму лирического сюжета сопутствует загадка, стоящая перед читателем: почему имя не названо? Ответ может быть двояким: либо поэт утаил имя от читателя по внехудожественным причинам личного характера, либо сама художественная реальность текста определяет его ребусное построение.

Первая версия маловероятна. Во-первых, Пушкин мог бы избрать условное имя для лирического субъекта; во-вторых, биографический подтекст произведения³, связанный с именем Марии Раевской, спутницы поэта в путешествии по Крыму, не располагает к каким-то домыслам об «утаенной любви» Пушкина. Имя Марии – один из центральных символов христианской европейской культуры.

Фигура умолчания в тексте мотивирована характером лирического субъекта. Неназванное имя выражает поэтическую свободу, согласно которой личность до конца непостижима. Романтической дали, разделяющей «ту страну» и лирического субъекта, космическому расстоянию между путником и звездой текстуально соответствует особое метафизическое пространство между именем и человеком или именем и вещью. В тексте разграничены речевой акт и акт поведения:

И дева юная во мгле тебя искала

И именем своим подругам называла. (II, 157)

Первая из приведенных строк указывает на внешние действия, совершаемые девой, а вторая – на имя, чистый логос любви. Произнесение заветного имени знаменует метафизический путь девы к сердцу друга или возлюбленного. Действия, совершаемые девой, носят условный характер. И поэт, и дева бескорыстны в своих побуждениях. Поэтому стремление лирического субъекта к высокой цели является не драматически напряженным, а элегически мечтательным. Пассивный характер действий, совершаемых девой, выражен глаголами несовершенного вида: она «искала», а не «нашла» «тебя», «называла», а не «назвала».

Жизненная пассивность свойственна также путнику или наблюдателю, устремленному к звезде:

Люблю твой слабый свет в небесной вышине;
Он думы разбудил, уснувшие во мне. (II, 157)

Лирическому субъекту произведения свойственно не действие, а отвлеченное умозрение – «думы». Путник (или наблюдатель) обращен к метафизическому собеседнику:

Звезда печальная, вечерняя звезда <...>. (II, 157)

Повторение слова «звезда» с различными эпитетами выражает переход лирического субъекта от состояния сердечной смуты к тихой скорби. Если инверсированное словосочетание («звезда печальная») выражает сердечную напряженность, то следующее за ним неинверсированное словосочетание («вечерняя звезда») знаменует снятие эмоциональной напряженности. Соседство эпитетов «вечерняя» и «печальная», их непрягая синонимия свидетельствуют о мечтательной меланхолии, а не о бурном и патетическом проявлении скорби.

Пассивный, нецеленаправленный характер лирического движения выражает и ассонанс:

Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило <...>. (II, 157)

Фонетическое сходство эпитетов «*миль*ый» и «*мирн*ый», которое как бы распространяется и на предлог «над», знаменует переключку начальных и конечных слов строки. Расположение эпитетов в строке содержит элемент хиазма и выражает циклическую завершенность – знак гармонии, которой достиг поэт, «сердечной думы полный». Эпитет «полный» выражает художественную самодостаточность «сердечной думы». Совпадение родительного падежа и множественного числа «дум» выражает их обособленность от жизненного сумбура. Как и экзотические деревья «мирт» и «кипарис», «думы» расположены в особом речевом пространстве.

С ними этимологически связана «задумчивая лень поэта». Слова с корнем *дум-* выражают внутреннюю работу творческого разума, которая сопровождается внешним бездействием художника:

Над морем я влачил задумчивую лень <...>. (II, 157)

Глагол «влачить», в отличие, например, от глагола «нести», лексически означает замедленное действие, совершаемое в пространстве, а краткая архаическая форма глагола знаменует творческое напряжение «думы», сосредоточенной во времени. В целом сочетание глагола «влачить» с отвлеченным существительным «лень» выражает оксюморонную связь лени с тяжким трудом, на уровне умопостигаемого этот труд завершен, а на чувственном уровне немного избыточен. Так же логически завершен и лейтмотив заветного имени, и «твой луч» – воплощение света и ясности.

В целом лирический сюжет произведения содержит особую художественную философию имени⁴. Слитно-раздельные отношения между именем и его носителем или именем и вещью знаменуют единство и неслиянность между различными звеньями лирического сюжета. Чем менее очевидна связь между «именем» и «звездой» или «именем» и «милой страной», тем глубже внутреннее соответствие между различными лейтмотивами произведения. Непрямое соответствие между именем и человеком становится смысловым коррелятом условного действия в произведении.

Отношения единства и неслиянности между лирическим субъектом и его идеальной художественной ипостасью достаточно характерны для лирики Пушкина.

Например, в стихотворении «К***» (II, 406–407) «гений чистой красоты» не является метафорой возлюбленной. Напротив, упоминание «небесных черт» свидетельствует об идеальной природе лирического «ты», о родстве «голоса нежного» и «гения». Их внутреннее единство исключает возможность фигуративного сходства или вульгарного тождества между реальной личностью и идеальной сущностью. По отношению к возлюбленной «гений» выполняет роль заветного имени, которое связано с «ты», человеком сложно и опосредованно.

В стихотворении «Пора, мой друг, пора...» «чистые неги» являются поэтически-книжным синонимом галантной любви. Поэтому «неги» иерархически дистанцированы от «сердца» как чувственного образа. Текстуальная соотнесенность «нег» с «сердцем» выражает двуединое представление о любви как о реальном и одновременно идеальном явлении. Слитно-раздельны также «ты» и «гений» в стихотворении «К***», человек и имя в стихотворении «Редет облаков летучая гряда...». Имя в произведении упомянуто в связи со своим внутренним соответствием человеку, личности, а не названо в связи с неким несовпадением между человеком и именем – логическим ядром личности.

Произведение содержит метонимический код, согласно которому явления мира в тексте согласуются со своими ценностно-смысловыми определениями. Пространственные реалии в пушкинском тексте становятся визуальными (но не иконическими) знаками умопостигаемого. И облака, и деревья, и море, помимо места в пространстве, наделены неким сверхчувственным ореолом.

Лирический пейзаж Пушкина эстетически конкретен, но наделен свойством знаковой условности, почти символичен. Так, пространство «мирной страны» выражает своеобразное пространство времени – расстояние во времени, разделяющее лирического субъекта и «ту страну». Художественная условность «тополов», «мирта» и «кипариса» обусловлена мечтательным флером временной и пространственной дали:

Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило,
Где стройны тополы в долинах вознеслись,
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис,
И сладостно шумят полуденные волны. (II, 157)

Лирическое пространство текста носит условно сублимированный характер. Небо у Пушкина как бы нисходит к долу, возвышая «тьму низких истин», а земля, напротив, поднимается к небу. Глагол «вознестись» выражает художественную ассоциацию древесных крон с «летучей грядой», наделенной горизонтальным измерением, измерением земли. Зрительный параллелизм присутствует также между «грядой» (волнистой линией) и морем, лежащим в низине. Не случайно расположение строки о море под «летучей грядой»⁵. Графической композиции художественного высказывания соответствует и его лексико-синтаксический строй: предлог «над», управляющий морем, напоминает о небе, а «летучая гряда» определяет оксюморонную связь неба и земли, неба и моря в произведении.

Лирический хронотоп произведения расположен в особом пространстве, пролегающем как бы между небом и землей. Пространственно-временная среда действия является условной и одновременно немного внеиерархической (не относящейся к земле и небу как к крайним смысловым полюсам мира). И небо, и море, и экзотические деревья логически не обязательны по отношению к лирическому сюжету – к душевной драме («девы») и элегическим переживаниям путника. Лишь пространство поэта связывается с хаотической свободой «летучей гряды», «мглы» и «ночи». В пространстве между небом и землей блуждает прежде всего поэт. Путник обращен к горнему, а дева, окруженная подругами, связывается с юностью и цветением – с игрой земных сил. Если «небесной вышине» соответствует свет, то «мгла» метонимически связывается с землей. Лирический хронотоп не является также прямым выражением «задумчивой лени» поэта. Если «лень» – идеальное явление, то «мирная страна» как условная реалья текста представляет собой развернутую метонимию «сердечной думы» и других состояний поэта.

В целом лирический хронотоп логически необязателен по отношению к условному действию произведения. Многомерная пространственная среда текста выражает двуединые отношения далекого и близкого, которые возникают между именем и человеком или именем и вещью, романтическая даль в произведении предстает в качестве метонимического кода слитно-раздельных отношений между человеком и именем.

Не только мир в тексте, деревья, горы, небо, но и мир текста – визуальное пространство, возникающее между «звездой» и «мглой», – выражает единство и неслиянность различных явлений мира. «Словесная

графика» текста является контрастным (или эмблематическим) выражением его ценностного смысла.

Хронотоп произведения носит ассоциативный, а не смысловозначительный характер. Если, например, поэтически отвлеченные «деревя» в «Нереиде» выражают некую множественность мира, то обозначение деревьев «мирт» и «кипарис» логически необязательно по отношению к «сердечной думе» или «задумчивой лени», человек и мир в произведении так же едины и неслиянны, как условные реалии мира и его смысловые определения, свет, имя, мера и число.

Логически свободная связь между именем и вещью или именем и его носителем в произведении неизбежно напоминает о явлении постмодернизма⁶. Поэтому уместно как бы уберечь «романтический алогизм» пушкинского текста от чересчур смелых и рискованных параллелей с современностью.

Единство логических абстракций, которым подчинена пестрота жизни в произведении, исключает разговоры о «потоке сознания», где перемешаны разнородные впечатления жизни. Пушкинский текст воссоздает не стихию подсознательного и бессознательного, а творческий хаос мира, который подчинен разумному началу и является имплицитным выражением порядка.

В качестве различных выражений разумного начала различные лейтмотивы произведения («та страна», «имя», «звезда») носят поэтически-книжный и в этом смысле «возвышающий» характер. Поэтический мир Пушкина при своем внешнем (сюжетном и тематическом) алогизме наделяется положительным смыслом, исключая филологическую модернизацию пушкинского текста.

Ясный ценностный смысл произведения выражается в той «гармонической точности»⁷, которая знаменует единичное отношение имени к вещи. «Словесная графика» произведения выражает ту особую поэтическую точность, которая допускает и алогизм на уровне лирического сюжета или тематического построения текста. Однако и эмблематическая строгость, и поэтическая краткость пушкинского хронотопа свидетельствуют скорее о пушкинской метонимике, нежели о некоем нерасчлененном потоке поэтических ассоциаций.

Итак, формы иррационального у Пушкина знаменуют скорее отдаленную преемственность между классикой и современностью, нежели наличие у Пушкина каких-то нетрадиционных художественных приемов или художественных ценностей. Напротив, Пушкин придерживается метонимии, знаковой системы классицизма. Отступление Пушкина от классицизма состоит лишь в том, что связь между различными явлениями мира у Пушкина не логически обязательная, а логически свободная и все же внутренне мотивированная.

Стихотворение «Редет облаков летучая гряда...» вписывается в контекст «поэзии действительности», где, по определению В. А. Грехнева, «внешний и внутренний миры переплетаются с поразительной художественной естественностью, несвойственной раннему романтизму, и, переплетаясь, сохраняют свою внутреннюю автономию. Они уже не растворимы друг в друге: атрибуты внешней реальности могут и у Пушкина стать знаком и символом чувства, но и тогда они не утрачивают предметную плотность»⁸.

Художественная уникальность стихотворения «Редет облаков летучая гряда...» состоит в текстуальной соотнесенности логических абстракций (свет, имя и число) и условных реалий мира (море, небо и деревья).

Пушкину, наследнику эпохи Просвещения, не чуждо иррациональное как своего рода изнанка рационального. Романтический алогизм стихотворения «Редет облаков летучая гряда...» предстает не в тематических формах «невыразимого», а в живом взаимодействии таких смысловых единиц, как загадка имени и неповторимая конкретность личности, тайна личности и логическая ясность имени или вещи.

Пушкин выражает независимый творческий логос, расположенный в особом иерархическом пространстве, поэт пребывает между хаосом действительности и началом гармонии.

Примечания

- ¹ См *Журавлева А И* Лермонтов и философская лирика 30-х гг // Научные доклады высшей школы Филологические науки 1964 № 3 С 3–14
- ² *Пушкин А С* Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 2 Кн 1 1947 С 157 Далее текст цитируется по этому изданию, с указанием тома и страницы
- ³ См *Щеголев П Е* Из жизни и творчества Пушкина М, Л, 1931 С 150–254, Пушкин Исследования и материалы Т 3 М, Л, 1953
- ⁴ См *Лосев А Ф* Философия имени // *Лосев А Ф* Бытие Имя Космос М, 1993
- ⁵ Аналогичное наблюдение над графическим строением пушкинской строки содержится в работе *Маршак С Я* О сказках Пушкина // Собр соч В 4 т М, 1958–1960 Т 4 С 14
- ⁶ См *Ильин И П* Постструктурализм Деконструктивизм Постмодернизм М, 1996, *Он же* Постмодернизм от истоков до конца столетия М, 1998
- ⁷ См *Гинзбург Л Я* Школа гармонической точности // *Гинзбург Л* О лирике Л, 1964
- ⁸ *Грехнев В А* Мир пушкинской лирики Нижний Новгород, 1994 С 134

**«В начале жизни школу помню я...»:
проблемы интерпретации
одного стихотворения А. С. Пушкина**

Стихотворный отрывок «В начале жизни школу помню я...»¹ до сих пор остается одним из самых многозначных и загадочных среди творческого наследия А. С. Пушкина. Написанный приблизительно в октябре Болдинской осени 1830 г., он был впервые напечатан в посмертном издании 1841 г. В. Жуковским, включившим его в число «Подражаний Данту». Его незаконченность лишает нас возможности проникнуть в целостный замысел поэта. Стихотворение подчеркнуто иносказательно, и в нем отсутствуют какие бы то ни было собственные имена. Не названы ни действующие лица, ни место действия, ни даже имена «кумиров» в саду. Один из них, правда, благодаря парафразу «дельфийский идол», четко идентифицируется с Аполлоном, но другой – «женообразный, сладострастный, сомнительный и лживый идеал» – в некоторых случаях понимался то как Афродита, то даже как Дионис (например, Д. С. Межжковским² и Б. А. Васильевым³).

«В начале жизни школу помню я...» сравнительно редко (по меркам нашей масштабной пушкинианы) привлекало внимание исследователей, однако имеется около десятка его толкований, противоречащих друг другу. Поэтому, чтобы ввести читателя в диалог с ними и избежать нареканий в несамостоятельности, мы коснемся вначале важнейших имеющих интерпретаций, а затем сделаем ряд собственных дополнений.

Оригинальность сюжета, не сводимого к «Божественной комедии», не позволяет определить стихотворение как прямое «подражание Данте». В то же время терцины, которыми написан отрывок, переключка отдельных образов и даже сама специфика аллегорического мышления не позволяют нам оставить имя Данте втуне. Убедительную аналогию с ним проводит, в частности, М. Н. Розанов, возводящий «величавую жену» с «очами, светлыми, как небеса», которая наставляет героя в добродетели, к дантовской Беатриче «Новой жизни» и «Божественной комедии»⁴. Исследователь также сопоставляет первые строки стихотворения «В начале жизни школу помню я...» с началом «Ада»: «Земную жизнь пройдя до половины, // Я очутился в сумрачном лесу <...>». При этом «дантовскому темному лесу, символизирующему состояние духовной темноты, греховности, заблуждений, соответствует у Пушкина “великолепный мрак чужого сада”»⁵. М. Розанов признает, что в стихотворении «легко улавливаются строчки автобиографического характера»⁶, но главным для

него является гениальное усвоение Пушкиным стиля Данте: «Сходство не ограничивается формовкой стиха, как обыкновенно думают, но и захватывает самую сущность содержания»⁷.

Мы со своей стороны можем добавить в пользу «итальянской» интерпретации отрывка, что сам его сюжет перекликается с центральным эпизодом многих итальянских рыцарских поэм: искушением героя в волшебных садах пленительной колдуньей (как в «Освобожденном Иерусалиме» Т. Тассо или «Неистовом Роланде» Ариосто). Отчасти этот мотив был использован Пушкиным ранее в «Руслане и Людмиле» при описании приключений Руслана в садах Черномора. Правда, герой анализируемого стихотворения всего лишь мальчик, но и здесь в очарованном саду происходит нечто вроде соблазнения его «лживым, но прекрасным» женским образом, и этот несколько видоизмененный мотив отчасти придает сюжету отрывка итальянский колорит.

По мнению авторитетнейшего пушкиниста Г. А. Гуковского, «это стихи не о Данте, и меньше всего это стихи, написанные под влиянием Данте. Это стихи о человеке и культуре, стихи о стремлении вперед, стихи о порыве человеческого духа от косного прошлого к неизведанному, прекрасному, новому, стихи о творчестве, об эпохе, началом и высшим выражением которой был Данте»⁸. В стихотворении изображено столкновение двух культур, двух идеологий – средневекового христианства и античного язычества в сознании человека эпохи Ренессанса. Пушкин гениально отразил «структуру сознания итальянца на закате средних веков»⁹. Тем самым Гуковский в основных чертах повторяет более раннюю по времени интерпретацию Вяч. Иванова, увидевшего в стихотворении изображение «переходного времени между христианским Средневековьем и оглянувшимся на язычество Возрождением»¹⁰.

Д. Д. Благой выдвигает версию, что перед нами вообще не лирическое стихотворение, а начало большой поэмы о жизненном пути Данте еще до сошествия его в ад – в подражание Байрону, написавшему поэму «Пророчество Данте» о жизни поэта по возвращении из ада, чистилища и рая на землю. Однако ученый тоже допускает, что «некоторые детали в описании “школы” и в особенности <...> сада, наполненного античными “кумирами (вспомним строку о “священном сумраке” царскосельских садов с их “кумирами богов” в “Воспоминаниях в Царском Селе” 1829 г.), так же, как переживания героя отрывка, связанные с переходным возрастом от мальчика к юноше, подсказаны были поэту воспоминаниями о его личном опыте <...>. Но никакого столкновения разных эпох и культур в отрывке нет. Читая его, целиком погружаешься в эпоху конца XIII – начало XIV в.»¹¹.

Б. П. Городецкий, наоборот, ставит под сомнение даже итальянский колорит отрывка и подчеркивает в нем автобиографические мотивы: «<...> нельзя отделаться от впечатления, что начало стихотворения дей-

ствительно передает черты не русской, а западноевропейской жизни. <...> В то же время во всем отрывке полностью отсутствуют моменты, которые давали бы основание соотносить его содержание с итальянской действительностью»¹². «Описание великолепного сада со множеством мраморных статуй также не дает [для этого] бесспорных оснований: такие сады имелись в любой стране Западной Европы. Широко были представлены они и в России XVIII века, в этой связи достаточно напомнить хотя бы знаменитый Юсупов сад в Москве, куда водили гулять мальчика Пушкина. <...> Такие же сады имелись и в Царском Селе»¹³. «Впечатления героя стихотворения от прелести природы и произведений искусства, пробуждавших в нем художника <...>, полностью соответствуют аналогичным признаниям самого Пушкина о пробуждении в нем поэта:

Вновь нежным отроком, то пылким, то ленивым,
Мечтанья смутные в груди моей тая,
Скитаясь по мирам, по рощам молчаливым,
Поэтом забываюсь я.

(«Воспоминания в Царском селе», 1829).

Почти физиологически точное описание состояния вдохновения <...> неоднократно приводилось Пушкиным как свойственное ему самому: «Когда сбегаются виденья перед тобой в окрестной мгле // И быстрый холод вдохновенья // Власы подъемлет на челе...» («Жуковскому»). <...> Повышенно-эмоциональное восприятие героем стихотворения высших и совершенных произведений искусства («Все навело сладкий некий страх // Мне на сердце; и слезы вдохновенья, // При виде их, рождались на глазах») было свойственно и самому Пушкину: «Порой опять гармонией упьюсь, // Над вымыслом слезами обольюсь...» («Элегия», 1830 г.) <...>. Это говорит о том, что перед нами, по-видимому, начало большого и сложного произведения, возможно, автобиографического характера, в котором процесс пробуждения творческого начала в ребенке и становление характера должны были раскрываться на обобщенном фоне Западной Европы»¹⁴.

Если столь различны истолкования сада, то еще более расходятся понимания «величавой жены», воспитывающей детей. Самое общее мнение выражает Д. Благой: ««смирненная, одетая убого, но видом величавая жена» отрывка – средневековое христианское вероучение»¹⁵. На этом сходятся все. Но дальше начинаются решительные разногласия в толкованиях. Г. Гуковский осуждает все церковное в отрывке как сковывающее освобождающееся сознание: «Отсюда сочетание здоровых, прекрасных и вольных образов античного искусства, природы как стихии буйного творчества бытия, искусства как стихии творчества свободного человеческого духа, томления человеческой, земной (а не небесной) любви – и аллегорич-

ческого понимания всего этого, и церковно-осуждающих формул, подчиняющих свободу человека природе рабству церковной мысли»¹⁶.

Полностью противоположно толкование этого стихотворения митрополитом Антонием Храповицким, который видит в нем «точную исповедь всего жизненного пути» Пушкина, подобной по духу и значению исповеди Блаженного Августина: «Сам автор такого толкования не дал, но смысл его исповеди в связи ее со многими другими его стихотворениями совершенно понятен. Общество подростков-школьников – это русское интеллигентное юношество; учительница – это наша Святая Русь; чужой сад – Западная Европа; два идола в чужом саду – это два основных мотива западноевропейской жизни – гордость и сладострастие, прикрытые философскими тогами, как мраморные статуи, на которых любовались упрямые мальчики, не желавшие не только исполнять, но даже и вникать в беседы своей мудрой и добродетельной учительницы и пристрастно перетолковывавшие ее правдивые беседы». Однако о. Антоний склонен перетолковывать стихотворение публицистически, уже после революции, в эмиграции, анализируя духовное состояние русского общества конца XIX в.¹⁷ Интересную, но спорную интерпретацию выдвигает Б. А. Васильев, считающий прообразом Наставницы в стихотворении Знаменскую икону Божьей Матери из Царскосельского храма¹⁸.

Обобщая, мы можем разделить все интерпретации на два ряда в зависимости от того, как понималось «лирическое я» стихотворения: либо в нем видели некое абстрактное собирательное единство (итальянскую нацию, русскую интеллигенцию, европейский гуманизм и т. п.), и тогда стихотворение оборачивалось иносказанием, наподобие средневековой притчи из *Gesta Romanorum* или начала «Божественной комедии»; либо герой стихотворения понимался как конкретная индивидуальность (Данте, юный Пушкин, итальянец эпохи раннего возрождения), и тогда отрывок прочитывается как исповедь.

Оба подхода попытался совместить в своем тонком и тщательном разборе крупнейший немецкий славист Лудольф Мюллер, что привело его к разделению стихотворения на две смысловые части: «Кто же, однако, истинные герои стихотворения? Нам кажется, более прав Гукковский: Пушкин изображает не конкретных индивидуумов, а большие исторические явления: всеохватные культурные единства европейского Средневековья и раннего Возрождения, молодые европейские народы и как «лирическое я» – ведущую культурную нацию того времени – итальянскую»¹⁹. «Неровная и резвая семья» школьников оказывается при таком толковании семьей европейских наций. Однако в отношении «смирненной, одетой убого <...> жень» Л. Мюллеру тотчас же приходилось оговариваться, что это не всемогущая и царственная католическая церковь времен Данте, а только идея христианства в ее простоте и вели-

чий как ее понимал сам Пушкин. Тем самым культурно-историческое толкование уже не выдерживается им до конца. Относительно же последних трех терцин Л. Мюллер заявляет, что они не вписываются в приведенное толкование, поскольку Пушкин переходит в них «с культурно-философского на психологический» уровень²⁰. По мнению исследователя, Пушкин сам почувствовал свое отступление от первоначального художественного замысла и оставил стихотворение незаконченным, остановившись перед возникшими художественными трудностями. В целом же стихотворение представляет собой «духовную автобиографию Пушкина» «на высшем уровне культурно-исторической абстракции, культурно-историческая аллегория, насыщенная собственным мировоззренческим и психологическим опытом поэта»²¹.

На наш взгляд, такой подход к стихотворению правилен, но нуждается в существенной корректировке. Не оставляет сомнения, что в нем лидирует автобиографическое начало, но личность показана в становлении по мере усвоения ею различных культур, эпох и мировоззрений. Поэтому стоит говорить не о двух частях стихотворения – аллегорической и автобиографической, – но скорее о двух рядах образов в нем – конкретного автобиографического «я» и встающих перед его сознанием символах культурно-философских идей, являющихся таким образом, как и любой символ, иносказательными. Тогда стихотворение прочитывается как миф о духовном становлении личности Пушкина, о приходе к нему творческого дара и о самой его природе. Столь важный для Пушкина сюжет он и решил стилизовать под тон и манеру духовной автобиографии Данте – его «Божественной комедии», предельно обобщая и время и пространство.

Автобиографичность лирического героя представляется нам несомненной. Помимо указанных Городецким явных переключек отрывка с «Воспоминаниями в Царском Селе» 1829 г. при описании сада и с посланием «Жуковскому» 1818 г. при изображении состояния вдохновения можно подчеркнуть также характерный для Пушкина мотив недостойно проведенной, «потерянной младости»: «<...> уныние и лень // Меня сковали – тщетно был я молод»; ср. строки из чернового продолжения «Воспоминания» 1828 г.: «Я вижу в праздности, в неистовых пирах, // В безумстве гибельной свободы, // В неволе, в бедности, в гоненьи и в степях // Мои утраченные годы» (III, 651) – или же строки из написанной той же осенью 1830 г. «Элегии»: «Безумных лет угасшее веселье // Мне тяжело, как смутное похмелье» (III, 228).

Вид «смирненной» и «одетой убого» жены действительно совершенно не соответствует аллегорическому облику католической церкви на исходе средних веков. Смирение через «убожество» скорее могло быть идеализировано в православном религиозном мышлении, где даже существовали святые юродивые. Поэтому мы склонны согласиться с о. Антонием (Храповиц-

ким) в том, что здесь речь идет о поглощении православной церкви, и гораздо более, чем Беатриче, Наставница вызывает в памяти Богоматерь.

Сразу обращает на себя внимание, что герой пишет о своей юности ретроспективно, находясь в зрелых годах и осуждая ошибки своей молодости (этот факт делает сразу весьма сомнительным обобщенно-собирательное или абстрактное истолкование «лирического я»). Осуждение отражается и в самой интонации рассказа («Я про себя превратно толковал // Понятный смысл правдивых разговоров», – черновой вариант был «глубокий смысл духовных разговоров»; «Безвестных наслаждений темный голод // Меня терзал – уныние и лень // Меня сковали <...>»), и в лексике, избобилующей церковнославянизмами («полные святыни словеса», «строгая краса», «праздномыслить было мне отрада», «То были двух бесов изображенья»), что подчеркивает православную культурную ориентацию героя.

Сад стихотворения в точности соответствует хронотопу Царскосельского сада из «Воспоминаний в Царском Селе» с почти полным повторением лексем, очерчивающих оба эти образа. Аналогичны и сам облик сада с «кумирами богов», и душевное состояние пребывающего в нем героя: «Вновь нежным отроком, то пылким, то ленивым, // Мечтанья смутные в груди моей тая, // Скитаясь по лугам, по рощам молчаливым, // Поэтом забываюсь я» (III, 189) – «Я предавал мечтам свой юный ум», «Пред ними сам себя я забывал», «<...> уныние и лень // Меня сковали <...>», «Средь отроков я молча целый день // Бродил угрюмый <...>».

Однако если описание парка в «Воспоминаниях в Царском Селе» почти реалистично, то в описании сада из отрывка Болдинской осени сразу обращают на себя внимание два очень важных метафорических эпитета: «чуждого сада» и «под свод искусственный порфирных скал». Почему сад назван чужжим? Очевидно, он является олицетворением чуждого герою мира, причем в оппозиции саду своей оказываются школа и царящая там благая Наставница. В саду же находятся античные статуи, названные «кумирами», «бесами» и «идолами», следовательно, перед нами оппозиция двух культур: христианства и античности, что и дало повод многим исследователям возводить сюжет стихотворения к эпохе Возрождения, когда и было вновь актуализировано это культурное противостояние.

Но «искусственность» скал сада (в черновой рукописи еще более подчеркнутая вариантом: «в приют искусственный поддельных скал», III, 866) наводит на мысль о сделанности, фальшивости всего, что в нем есть. Далее, если мы пристально взглядем в описание статуй («Все – мраморные циркули и лиры, // Мечи и свитки в мраморных руках, // На главах лавры, на плечах порфиры»), то увидим, что это – не подлинные античные статуи, а подражания им эпохи Просвещения – ложноклассицизма, поскольку циркули, лиры, мечи, свитки, лавры, порфиры – все

эмблемы, присущие аллегорическим статуям барокко и Просвещения, символизирующие земные дела, подвиги и титулы изваянных в мраморе (при этом мечи и тем более циркули никак не могли быть изображены во времена античности). Эти атрибуты также сгруппированы попарно, представляя собой оппозиции: разума и поэзии, меч и свиток – военной мощи и науки, т. е. статуи выражают идеи западноевропейской культуры эпохи Просвещения. Соответственно сад оказывается носителем сразу трех культурных эпох: античности, Возрождения и Просвещения, из которых последняя явно превалирует над остальными.

В саду происходит не только приобщение отрока к европейской культурной традиции, но к художественному творчеству вообще, первые порывы вдохновения, превращение его в Поэта. Сад символизирует культуру и искусство Западной Европы, познание которых и послужило мощнейшим стимулом творческого роста героя: «Все наводило сладкий некий страх // Мне на сердце; и слезы вдохновенья // При виде их рождались на глазах» (III, 255). Таким образом, хотя сам сад с его аллегорическими «бесов изображениями» представлен как «сделанный», искусственный (*natura naturata*), рожденное им вдохновение несомненно подлинное.

В структуре образов стихотворения важно также проследить роль мотивов «света» и «тьмы». У «величавой жены» герою запоминаются лишь «очи светлые, как небеса», т. е. она показана однозначно как источник небесного света. Сад же характеризуется с самого начала эпитетом «великолепный мрак». Далее обращают на себя внимание такие детали, как «теней прохлада», «светлые воды» и «белые в тени дерев кумиры». Свет и тьма сплетаются в причудливую и нарядную игру светотени на парковых дорожках, становятся амбивалентными: темнота наделяется привлекательностью и загадочностью.

«Белые в тени дерев кумиры» сначала изображаются навсегда застывшими: «И в ликах их печать недвижных дум». И вдруг неожиданно они наполняются таинственной жизнью, по наблюдению Р. Якобсона²².

Один (Дельфийский идол) лик молодой –
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал –
Волшебный демон – лживый, но прекрасный. (III, 255)

Их образы также амбивалентны: с одной стороны, подчеркивается их греховная сущность (не случайно они с самого начала именуется «бесами», с другой – ясно, что эта оценка установилась у лирического героя уже ретроспективно), они являются даже олицетворением греха – «был гневен, полон гордости ужасной», «сладострастный, сомнительный и

лживый идеал». Но молодой отрок видит прежде всего их красоту, которой они и соблазняют лирического героя: «волшебный демон – лживый, но прекрасный» (в один ряд с этими строками ставится восклицание Дона Карлоса о Лауре: «Милый демон!»).

Именно их красота и делает лирического героя поэтом: «Пред ними сам себя я забывал; // В груди младое сердце билось – холод // Бежал по мне и кудри подымал» (III, 255) – это и есть изображение настоящего творческого вдохновения, поэтому «великолепный мрак» сада оказывается у Пушкина в одном ряду не только с «сумраком священным» «Воспоминаний в Царском Селе», но и с «сумраком неизвестным» поэтических грез:

Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы,
О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты! (II, 255)

Если же мы взглянем в изображение «Дельфийского идола», то в нем проступают не античные, и не классицистические, а отчетливо выраженные романтические черты: «неземная сила», юная красота и «ужасная гордость» – это черты байронического демона из «Каина» и «злобного гения» с «чудным взглядом» из пушкинского стихотворения «Демон», написанного в момент «романтического кризиса» 1823 г., когда Пушкин был еще безмерно увлечен романтизмом, но уже осознал его разрушительную для души природу. Потом этот байронический образ получит окончательное воплощение в поэме Лермонтова, где основными чертами Демона станут именно неземное величие, бесконечные сила и гордость. Таким образом, при описании «Дельфийского идола» Пушкин в трех эпитетах очертил самую сущность байронического романтизма. Если учесть, что два этих «кумира» являются самым притягательным для героя в волшебном саду, то при нашем истолковании романтизм оказывается для героя вершиной европейского искусства, вызвавшим к жизни и оплодотворившим первым вдохновением его собственное творчество. Так, Пушкин предвосхищает в рассказе о своих лицейских годах важнейший период своего духовного становления – увлечение байронизмом.

В результате возникает роковая двойственность оценки молодости героя, прошедшей в саду: покаянное осуждение ее «праздномыслия» с точки зрения христианской морали и восторженные воспоминания о первых поэтических мечтах. Следствием творческих подъемов оказывается подпадение души героя под власть грехов: страстной жадности наслаждений, лени и уныния, из которых последний наиболее тяжел в христианском понимании:

Безвестных наслаждений *темный* голод
Меня терзал – *уныние* и лень
Меня сковали – тщетно был я молод. (III, 255)

Здесь эпитет «темный» дан уже в переносном, психологическом значении и с резко отрицательной коннотацией. Это предопределяет подавленность героя и отрицательный в целом итог его молодости. «Белые кумиры» «бросают тень» на его душу.

[Средь отроков] я молча целый день
Бродил угрюмый – всё кумиры сада
На душу мне свою бросали тень. (III, 255)

Здесь отрывок обрывается, и нам неизвестно, как преодолет герой наступивший кризис и каково его состояние в настоящем. Очевидно, от того, что он приобрел в таинственном саду, герой пока не отказывается и дорожит обретенными в нем красотой и вдохновением. Но в то же время он скептически осуждает пройденный жизненный этап: «тщетно был я молод». По точной формулировке Вяч. Иванова, «самые страшные для христианина грехи – гордость, гнев, сладострастие – окружены в чародейных идолах неотразимым обаянием. Два нравственных мира противопоставлены один другому и борются между собою под знаком единой Красоты: как решится спор, загадочный отрывок не говорит»²³. В незаконченном отрывке, столь важном для понимания всей жизненной философии поэта, вопрос о путях грядущей жизни так и остается неразрешенным.

Итак, уникальность этого стихотворения, на наш взгляд, состоит в совмещении в нем православного и романтического мировоззрений в ценностной и художественной системах поэта, просматривающихся из-под множества других культурно-исторических отсылок. Написанный Болдинской осенью на рубеже между ранним и поздним творчеством, отрывок «В начале жизни школу помню я...» отразил неразделимость для поэта философских, эстетических и религиозных проблем, что и является характернейшей чертой его мировоззрения.

Примечания

¹ Пушкин А С Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 3 Кн 1 С 254–255 Далее при ссылках на это издание номер тома и страница указываются в тексте

² Мережковский Д С Пушкин // Пушкин в русской философской критике М, 1990 С 137

³ Васильев Б А Духовный путь Пушкина М, 1994 С 182–183

⁴ Розанов М Н Пушкин и Данте // Пушкин и его современники Вып XXXVII Л, 1928 С 21

⁵ Там же С 25

⁶ Там же

⁷ Там же С 20

⁸ Гукровский Г А Пушкин и проблемы реалистического стиля М, 1957 С 284

- ⁹ Там же С 280
- ¹⁰ *Иванов Вяч* Два Маяка // Пушкин в русской философской критике С 254
- ¹¹ *Благой Д Д* Творческий путь Пушкина (1826–1830) М, 1967 С 520
- ¹² *Городецкий Б П* Лирика Пушкина М, Л, 1962 С 420
- ¹³ Там же С 420
- ¹⁴ Там же С 422
- ¹⁵ *Благой Д Д* Указ соч С 520
- ¹⁶ *Гуковский Г А* Указ соч С 282–283
- ¹⁷ *Митр Антоний (Храповицкий)* Пушкин как нравственная личность и православный христианин // А С Пушкин путь к православию М, 1996 С 147–148
- ¹⁸ *Васильев Б А* Духовный путь Пушкина С 186–192
- ¹⁹ *Muller L* Puschkins Gedicht «V načale žizni školu pomnju ja» («Zur Schule ging ich, da ein Kind ich war») // All das Lob, das du verdient Zeitschrift für Kulturaustausch Stuttgart, 1987 / IV J S 142
- ²⁰ Ibid S 145
- ²¹ Ibid
- ²² *Яacobсон Р* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Яacobсон Р* Работы по поэтике М, 1987
- ²³ *Иванов Вяч* Два Маяка // Пушкин в русской философской критике С 254

Надпись к портрету в творчестве А. С. Пушкина

Надпись к портрету – та малая жанровая форма русской литературы XVIII – первой трети XIX в., которая еще не стала объектом пристального внимания литературоведов. Специально не рассматривалась надпись к портрету и в творчестве А. С. Пушкина, хотя другие малые жанры его поэзии уже вошли в круг внимания исследователей¹.

Из корпуса разнообразных надписей Пушкина в настоящей работе отобраны те, которые связаны с конкретными историческими личностями, серьезной разработкой темы и отличаются достаточно стабильными структурными особенностями.

Названным критериям отвечают пять пушкинских надписей, имеющих название – «К портрету (имярек)»; это надписи к портретам Каверина, Чаадаева, Дельвига, Вяземского и Жуковского. Время их создания – вторая половина 1810-х гг., – начало конца эпохи надписей, исчезнувших из литературного обихода в 1820–1830-е гг. Интересно, что у Лермонтова канонической, структурно стабильной надписи уже не найти, за исключением надписи «К портрету старого гусара» (1838). Свои немногочисленные стихотворения, в которых дается описание внешности и характера тех или иных его современников, Лермонтов называет «портретами» и, не придерживаясь формообразующих принципов жанра, свободно развертывает их содержание. Так, первый из шести его портретов 1829 г. достаточно объемный, он развернулся на пространстве двадцати строк.

Созданные на закате традиции пушкинские надписи и замыкают эту традицию, питаюсь ее соками, и – в свою очередь – питают ее. «Приближаясь к закату, жанр, как убеждает нас в этом пушкинская лирика, вспыхивает необыкновенно ярко»², – замечает В. А. Грехнев, размышляя о дружеском послании, антологической пьесе, элегии. То же можно сказать и о пушкинской надписи к портрету, ставшей своеобразной художественной кульминацией жанра.

Жанровая природа надписи к портрету яснее высветится на фоне дружеских посланий, адресованных тем же лицам. Начнем с Каверина, ибо группа произведений, связанных с его именем, – наиболее благодатный материал для постижения логики изображения человеческого характера в надписи. Первое упоминание имени Каверина в поэзии Пушкина – несохранившееся стихотворение, созданное, по-видимому, вскоре после знакомства и содержащее *однозначную* и, по словам самого поэта, «нескромную» характеристику Каверина.

Извинение Пушкина за «нескромные» стихи и более серьезная обрисовка приятеля последовали в послании «К Каверину» (1817, лицей). В нем офицер лейб-гусарского полка предстает фигурой неординарной: за «легким покрывалом резвых шалостей», за «гусарскими грехами» скрывается поклонник прекрасного, человек «высокого ума», благородный, отзывчивый:

Молись и Кому и любви,
 Минуту юности лови
 И черни презирай ревнивое роптанье.
 Она не ведает, что дружно можно жить
 С стихами, с картами, с Платоном и с бокалом,
 Что резвых шалостей под легким покрывалом
 И ум возвышенный и сердце можно скрыть³.

Усложнение понимания героя, наружность и вольное поведение которого не совпадают с глубоким внутренним содержанием, возвышение адресата послания над толпой, «чернью», композиция, противопоставляющая юность и старость, – все это позволяет говорить о романтически контрастной трактовке образа Каверина.

Сложность человека не как контраст противоположных начал, а как *цельность*, включающая в себя разные определения, – вот следующая ступень в постижении Пушкиным Каверина. И это уже надпись 1817 г.:

В нем пунша и войны кипит всегдашний жар,
 На Марсовых полях он грозный был воитель,
 Друзьям он верный друг, красавицам мучитель,
 И всюду он гусар. (I, 264)

Здесь уже все знание о человеке, подведение некоего итога. Поскольку любое конечное знание отлито на века, постольку каждое слово в надписи должно быть весомо. Как будто на наших глазах человек, поворачиваясь всеми существеннейшими гранями своими, постепенно превращается в монумент. Созданию этого впечатления способствуют и стиль надписи, строгий, чеканный, и метр (Я6), и окаймляющие четверостишие мужские клаузулы. Перед нами *портрет характера*, чеканная характеристика, цельность которой достигается за счет двух моментов. Во-первых, всесторонний охват личности. Каверин теперь не просто поклонник «Вахха и любви», искусств, философии, чтения, не только частная личность в ее частном быту, в мирной, почти аркадской жизни. Теперь он включен в исторический процесс, пусть еще осознанный в привычных мифологических понятиях («на Марсовых полях»), но масштаб личности ощутимо возрастает. Этот новый оттенок – личность и история, личность и время, личность во времени – появляется в связи с жанровой спецификой надписи.

В истоках своих надпись к портрету восходит к древнегреческой эпиграмме (эпиграмма в переводе с греческого и означает «надпись»), адресованной как определенному человеку, так и предмету, местности, обстоятельству. Со временем обязательная связь эпиграммы с материальным объектом утрачивалась. В «Словаре древней и новой поэзии» Остолопова, который опирался на опыт русской поэзии XVIII – начала XIX в., надписью называется и сочинение, «надписанное на предмете или на изображении оно́го», и сочинение, которое «по крайней мере пишется в таком виде, какой бы имело оно, если бы написано было на предмете»⁴. Но в любом случае надпись к портрету сохраняет предметную ориентацию, ориентацию вовне. Именно это позволяет говорить об эпическом содержании надписи.

Эпичность антологической эпиграммы отчетливо осознавалась современниками. В разделе «Об эпиграмме и надписи древних» знаменитого «Лицея, или круга словесности древней и новой» Лагарпа сказано: «Эпиграммы, собранные в Греческой Антологии, <...> содержат одни надписи на священных жертвах, на гробницах, на статуях, на памятниках: вообще они очень просты и согласны с своим назначением; они суть *описания* каких-либо *происшествий*»⁵ (выделено мной. – В. Б.).

Эпиграмма использует, отмечает Гегель, «особые области природы или человеческой жизни, чтобы показать в сжатых словах для представления в конкретной или более всеохватывающей форме, что представляет собою вечно содержательное и подлинно сущее в том или ином объекте, состоянии или сфере»⁶ (выделено Гегелем. – В. Б.). В гегелевское понимание эпического входит не только событие, как у Лагарпа, но и «объект», и «состояние», и «сфера».

Эпическая природа надписи в ее жанровом содержании есть то, что Л. Гинзбург называет «узнаваемым»: «Большие поэты умели сочетать узнаваемое с неожиданным <...>»⁷. Оглянемся на «узнаваемое» в истории надписи. Традиция жанра отчасти зафиксирована в словаре Остолопова, в котором портрет определяется так: «Сим именем называется описание внешности и внутренних качеств истинного или вымышленного лица; следовательно портрет есть соединение прозонографии с ифопией»⁸. Уточним, что портрет, ифопия и прозонография – три из шести упомянутых автором родов описания. Нельзя не почувствовать некоторую механистичность толкования портрета как арифметической суммы внешности и внутренних качеств.

Что же показывает практика жанра? Если обратиться к надписям на «личное изображение» Кантемира, созданным в 1777 г. по заказу Н. И. Новикова, издателя «Санкт-Петербургских ученых ведомостей», то можно заметить следующее. Г. Р. Державину («Старинный слог его достоинств не умалит. // Порок, не подходи! – сей взор тебя ужалит») и Ф. Я. Козельско-

му («Гораций, Буало, ваш лавр за слог сатир // Делит, возвысья к вам, российский Кантемир») Кантемир видится прежде всего сатириком. И. Дмитриев подчеркивает ряд важнейших особенностей своего героя: социальное положение, едкий талант сатирика, разум политического деятеля. Немалый перечень достойных качеств находит и В. И. Майков: «порода и сан», творец «правильных» сатир, разумная личность и, наконец, добродетельный человек.

Уже по этим надписям можно заметить, что диапазон представления человека в надписи сравнительно широк: от акцентирования определенного таланта, значимого для эпохи деяния, до попыток многосторонне представить человека. Личность оказывается носителем добродетели, одной или нескольких, причем принцип их введения по преимуществу перечислительный. Общее впечатление о человеке возникает, но оно мозаично, места «соединений» бросаются в глаза.

В изображаемой личности выделяются выдающиеся и в то же время «санкционированные» эпохой качества: сатирик, высокий поэт, мудрый министр и т. д., – их реестр и будет воплощением эпического начала допушкинской надписи в ее усредненном варианте.

В пушкинской надписи личность осознана в ее нерасторжимых связях с общим началом, с историей. В эпосе предмет, претворенный в слово, «должен быть осознан как предмет со своими *связями* и событиями»⁹ (курсив мой. – В. Б.). С полным правом можно говорить о создании в надписях Пушкина *эпоса личности*.

Во-вторых, цельность характеристики личности Каверина достигает своего максимума в финальной строке, в афористически выраженной мысли – «И всюду он гусар». Эта же идея пронизывает всю надпись. Какой смысл вкладывает поэт в понятие «гусар»? Впервые гусарская тема затрагивается Пушкиным в послании «К Галичу» (1815), написанном в духе легкой поэзии. Эпикурец, ленивец-поэт видит в будущем неизбежность прихода того грозного часа, когда ему надо будет завить «в колечки гордый ус», надеть «пару эполетов» (I, 122); эполеты влекут его, ибо могут одарить славой. Желание славы именно как военной славы посещает душу молодого Певца и в «Послании к Юдину» (1815). Это желание настолько сильно, что поэт начинает видеть желаемое как воплотившееся, реальное явление; пригрезившийся гусар промчится за окном его дома во всем своем блеске: «Блеснув узорным чепраком, // В блестящем ментии сияньи <...>» (I, 170).

В другом произведении этого же года – «Слеза» – гусар показан менее идеализированно: в образе его помимо храбрости, житейской опытности подчеркивается и некоторая огрубелость сердца. Таков же подход к гусару и в шуточной философической оде «Усы» (1816): храбрость и – самонадеянность, умение пылко любить и – педантично-комичная забота об усах.

Наиболее полно раскрывает Пушкин свое понимание гусарства в «Послании к В. Л. Пушкину» (1817, лицей). По-прежнему притягательна для него бранная слава:

Но что прелестней и живей
Войны, сражений и пожаров,
Кровавых и пустых полей,
Бивака, рыцарских ударов?
И что завидней бранных дней
Не слишком мудрых усачей,
Но сердцем истинных гусаров?

<...>

Не знают света принужденья,
Не ведают, что скука, страх;
Дают обеды и сраженья,
Поют и рубятся в боях. (I, 251–252)

Гусар, стало быть, может и не блистать умом – в нем не это важно. Гораздо значимее душа гусара, его характер, внутренняя свобода, раскованность, своеобразная поэтичность как открытость поэзии бытия. Для лицеиста, который в 1816 г. воспринимал лицей как заточение, гусарство становится олицетворением свободы, а если точнее – воли с русским оттенком широты, удали. Но понимание Пушкиным данного феномена глубже, чем просто восхищение поэзией гусарского быта, мировосприятия и поведения. Уже рождается кредо Пушкина – поэта по призванию и судьбе. Быть может, именно сила этого восхищения помогает ему понять свою внутреннюю, истинную причастность к другому цеху – поэтическому.

Фраза «и всюду он гусар» в каверинской надписи заключает в себе позитивный смысл. В обрисовке Каверина исчезают интеллектуальные, художественные черты, акцентируется гусарство как синоним яркого, полнокровно проявляющегося вольнолюбивого характера.

«Неожиданное» у Пушкина – это не только прорыв к объемной и цельной характеристике личности в ее связях с миром, прорыв к эпосу личности. Эпиграмма «не является просто надписью, кратко и объективно высказывающей, в чем состоит дело, – отмечает Гегель, – но к этому изречению присоединяется какое-либо чувство»¹⁰, и можно с полным правом говорить о жанрообразующей роли лирического начала в эпиграмме. Надо подчеркнуть, что Пушкин писал надписи на тех людей, которых изрядно знал. Уже это создает предпосылки для «какого-либо чувства».

В пушкинской надписи автор с его индивидуальностью, с его раздумьями и чувствами явлен. Уже первая строка таит отступление от традиционного словоупотребления: «жар пунша» – узнаваемая формула, «жар войны» – нечто новое. Соседство же их, основанное на игре слов,

есть уже индивидуальный взгляд. Неожиданна концовка третьей строки: после признания в верности друзьям ожидается любезный комплимент в адрес женщин, а вместо этого – «красавицам мучитель»¹¹. Наконец своеобразный ритмический (ЯЗ вместо ЯБ) и отчасти семантический пуант в финальной строке довершает впечатление от надписи. Сугубая тяжеловесность проблемы «личность и история», монументальная тяжеловесность надписи, адресованной векам, преодолевается живым явлением автора.

Конечная «гусарская формула» каверинской надписи в чем-то близка к финалу надписи к портрету Чаадаева (май (?) 1818 – апрель 1820).

Он вышней волею небес
 Рожден в оковах службы царской;
 Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес,
 А здесь он – офицер гусарской¹². (II, 134)

Из ореола смыслов, содержащихся в слове «гусар», на первый план выдвигается вольнолюбие, понимаемое как тираноборство¹³. Чаадаев помещен в ряд исторических деятелей, известных своими республиканскими убеждениями – Брут, Перикл. Личность вновь включена в исторический процесс; и в этой надписи он приобретает более конкретные черты из-за апелляции к действительным деятелям истории. Подобная апелляция – общее место надписи к портрету. Важно понять смысл этого обращения – формально ли оно, дань поэтической традиции, или содержательно, связано с глубоким пониманием героя, с общим смыслом произведения.

В этой надписи появляется новое, принципиально важное для Пушкина слагаемое – личность и судьба («вышней волею небес»). За лапидарной строкой встают мучительные вопросы, исторические, философские: предопределенность или многовариантность истории, соотношение духа эпохи и духа человека, реализованность или неполнота реализации личности.

«Он в Риме *был бы* Брут, в Афинах Периклес <...>» (курсив мой. – В. Б.) – здесь ощутима потаенная горечь: мог бы быть в когорте героев, определяющих ход истории, но не есть. Почему же? «Рожден в оковах службы царской <...>». В условиях деспотичного социального режима потенциально бруттовское ядро личности Чаадаева мельчает, превращаясь в вольнолюбивое гусарское начало. Если в каверинской формуле «гусар» безусловно воплощал позитивное начало, то здесь, с изменением масштаба «измерения», гусарское начало становится более частным и потому менее высоким. В результате возникает представление о незавершенности жизненного пути Чаадаева¹⁴.

Сопоставление надписи к Чаадаеву с немногочисленными посланиями высвечивает те же, что и в каверинском «цикле», отношения: детальное представление друга в послании 1821 г. (неизменный друг, взыскающий наставник, мечтательный мудрец, аналитик и вольнолюбец) и

моноцентрическое в надписи. Из потенциального многообразия черт личности отбирается определяющая, она становится стержневой, подчиняющей себе все остальные особенности.

Сложнее складывалось поэтическое понимание Дельвига. В подавляющем большинстве произведений, связанных с именем Дельвига («Пирующие студенты», 1814; «Мое завещание друзьям», 1815; «К Дельвигу», 1815; «Дельвигу», 1817; «Дельвигу», 1821; «Послание Дельвигу», 1827) Пушкин неизменно выделяет две доминанты: лень и лиру. И дело не столько в реальной субстанциальной лени Дельвига, сколько в свойственном эпохе понимании поэта.

Не похожа на эту группу произведений лишь надпись 1818–1819 гг.

Се самый Дельвиг тот, что нам всегда твердил,
Что, коль судьбой ему даны б Нерон и Тит,
То не в Нерона меч, но в Тита сей вонзил –
Нерон же без него правдиву смерть узрит. (II, 133)

Понимание данной надписи осложняется не только ее непохожестью на другие надписи, но и тем, что Д. Д. Благой назвал ее «шутливым» характером. Действительно, преувеличенно торжественный стиль надписи в контексте борьбы архаистов и новаторов мог восприниматься как пародийный. Вспомним начало некоторых надписей: «Се князь изображен <...>» И. Дмитриева о Кантемире, «Се росс, агарян бич, сарматов покоритель <...>» И. Дмитриева о Суворове, «Се жертва ярости неистовых стрелцов <...>» Н. Грамматина об Артемоне Матвееве и др. Использование этой модели как шаблонной действительно могло восприниматься иронично. Но тогда к кому или к чему относится ирония Пушкина? Кто есть Тит? Д. Благой пишет, что в Тите современники поэта видели «добродетельного монарха»¹⁵. Подобное отношение к Титу можно найти, например, в надписи Д. П. Горчакова на трагедию Княжнина «Титово милосердие»: «История вещает, // Что Тит утехой римлян был <...>». В таком случае Дельвиг предстает выразителем крайне радикальных взглядов.

Но существует и другое понимание. «Голос народа назвал Тита “любовью и утешением человеческого рода”, хотя поведение его до смерти отца дает основание относиться недоверчиво к этой традиции <...>. Как утверждает Светоний, некоторые предсказывали при Веспасиане, что Тит будет “вторым Нероном”»¹⁶. Тит оказывается замаскированным диктатором, что страшнее открытых злодеяний. В этом случае пушкинская надпись высвечивает в Дельвиге главное – целомудренность нравственно-го чувства, не способного примириться с лицемерием.

Столь знаменательная метаморфоза в поэтическом человековедении – от пространных дружеских посланий к лаконичной надписи о Дельвиге – вызвана, думается, жанровыми требованиями надписи. Не-

обходимость дать «красную нить» личности принуждает к пристальному всматриванию в характер друга.

Целомудренность нравственного чувства доминирует в надписи, но не отменяет других качеств Дельвига. «Се самый Дельвиг тот, что нам *всегда твердил* <...>» (курсив мой. – В. Б.). Двойное подчеркивание – с помощью глагола несовершенного вида и наречия времени – постоянства разговоров о наказании Тита содержит в себе оттенок насмешки. Нравственная предрасположенность к поступку так и не перерастает в действие. Не случайно подспудно возникает мысль о судьбе. Само слово «судьба» отсутствовало в первоначальном тексте автографа, и вторая строчка читалась так: «Что колы во власть ему даны б Нерон и Тит <...>»; это подчеркивало субъективные возможности Дельвига. Появившееся затем слово «судьба» расширило художественно-семантическое пространство надписи, вовлекая в него таинственные и могущественные силы. Но если в чаадаевской надписи о судьбе размышляет автор и герой показан со стороны, то Дельвиг раскрыт в своих речениях – и поэтому градус ироничности выше, а понимание судьбы сложнее. На уровне героя это скорее сгусток чувств, чем мыслей и дел; на авторском же – раздумья о превратностях человеческого существования в соотношении с потенциальными возможностями личности.

Еще одна надпись, развивающая идею судьбы, – о Вяземском (октябрь (?) 1820). В ней нет сослагательного наклонения, но вместо этого используется глагол несовершенного вида «желала».

Судьба свои дары явить желала в нем,
В счастливом баловне соединив ошибкой
Богатство, знатный род с возвышенным умом
И простодушие с язвительной улыбкой. (II, 149)

Незавершенность действия как бы не позволяет считать судьбу «счастливого баловня» окончательно состоявшейся. Без этого, между строчек обещанного, может быть, самого ценного начала, все остальные – безусловно важные, парадоксально сочетающиеся – качества становятся как бы и случайными, а их союз «ошибкой». Не чрезмерны ли дары судьбы? Как будто Пушкин предощущает будущую трагедию Вяземского, потерявшего почти всех своих детей, а может быть, потерявшего и себя. И это тоже судьба, от которой не защитит ни родословная, ни состояние, ни благородство души.

Окончательный текст надписи выкристаллизовался не сразу – известно много вариантов чернового и белого автографов. Проследим за отвергнутыми поэтом смыслами: в значительной степени они касаются первой строки, различные варианты которой приводятся далее: «Природа всем его желала одарить»; «Природа все дары сокрыть <?> желала в

нем»; «Судьба свои дары сокрыть желала в нем»; «Судьба свои дары явить хотела в нем»; «Смешать свои дары в нем»; «Смешать свои дары судьба хотела в нем»; «Смешать свои дары желали боги в нем»; «Судьба свои дары явить хотела в нем»; «Различные дары судьба явила в нем»; «Чудесные дары судьба явила в нем» (II, 630–631).

Можно увидеть, что поэт ищет наиболее точные определения для трех понятийно-смысловых центров. Первый связан с образом дарителя: *природа, судьба* или *боги*. Выбирается «судьба», и тем самым Пушкин отказывается как от антропоморфно явленных богов, так и от многоликого образа природы, а в надписи воцаряется внеличностная и грозная сила судьбы, которая имеет отношение к прошлому, настоящему и будущему человека. Следующий выбор касается даров, их качественной характеристики: *различные, чудесные, свои*. Первое из названных определений – «различные» – было, очевидно, семантически избыточным, так как мысль о разнообразии даров раскрывается в других строках надписи; определение «чудесные» – излишне оценочным; поэт останавливается на нейтральном местоимении «свои». Наконец, из трех глаголов последнего понятийно-смыслового центра: *сокрыть, явить, смешать* – предпочтение отдается глаголу «явить» как наименее оценочному и наиболее благоприятному для героя. Становится ясным, что, отказываясь от слишком оценочных или чрезмерно семантически богатых понятий, Пушкин усиливает объективное и торжественное начало – надпись звучит строже, весомее.

Иронический модус, в целом характерный для надписей Пушкина, здесь достигает своеобразной кульминации, так как дает о себе знать не только на семантическом, как в случае с Чаадаевым, или стилистическом – вспомним Дельвига, но на легко читаемом, бросающемся в глаза лексическом уровне. И главное здесь слово – «ошибка». Характерная для пушкинской надписи цельность в видении рисуемой личности, цельность, присущая не только авторскому видению, но, очевидно, и самому герою, в этом нетривиальном случае адресована судьбе. Вяземский тоже наделен цельностью, она в том, что он любимец судьбы, но его пассивная при этом роль подчеркивает активный, целеустремленный жест волящей судьбы...

При всей разнице рассмотренных надписей можно достаточно уверенно говорить о том, что Пушкина интересуют пути личности, пути истории и связь между этими началами. Несколько особняком стоит лишь надпись «К портрету Жуковского» (1818). В ней вопрос о судьбе как об игре возможностей и реальностей не ставится, наверное, потому, что он уже решен Пушкиным раньше: «И ты, природою на песни обреченный!» («К Жуковскому», 1816). Невозможность иной стези для Жуковского, максимальная реализация его поэтической личности оказываются настолько

очевидными, что из надписи исчезает непосредственная характеристика самого поэта, остается косвенная – через определение его дела:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость. (II, 60)

И в этом смысле надпись к портрету Жуковского – наиболее традиционная из надписей Пушкина. Но если допушкинская надпись, косвенно характеризую героя через его дело, оставляла личность в прошлом, замыкала в нем, то время надписи к портрету Жуковского – будущее время. Если другие адресаты надписей Пушкина помещены в историческое время, протяженное, величественное, но и локальное, ограниченное, то Жуковский поэзией своей перенесен «через веков завистливую даль» в царство будущего, в царство вечности.

Интересная особенность надписи в том, что Пушкин использует здесь редкий для него размер – пятистопный ямб, но именно его ввел Жуковский в русскую поэзию. Не только метр, но и стиль надписи связан с Жуковским, с без труда узнаваемыми формулами элегического стиля: «сладость», «младость», «радость». Стилизация под Жуковского – примета почтительного отношения Пушкина, склонившегося перед одним из своих литературных учителей.

Однако направленность поэтической мысли – пушкинская. И следа нет от милого сердцу элегика «минувшего». В предвосхищении будущего, в уверенности в будущем, в устремленности в «даль веков» – тайное желание автора заслужить такую же судьбу. Попутно заметим, что в этой надписи, озаглавленной самим поэтом, нет расширенного и традиционного названия «Надпись к портрету...». Пушкин выбирает краткое – «К портрету...», тем самым усиливая лирическое, посылающее начало.

Симптоматично, что будущее открывается не гусару, не вольнолюбцу, не баловню судьбы; будущее открывается Поэту. Проясняется иерархия ценностей молодого Пушкина: искусство и, в первую очередь, поэзия – вот средство избежать забвения, победить конечность жизни, предельность истории, судьбу. Уже здесь формируется понимание вневременной ценности настоящего искусства, которое в конечном счете приведет к созданию пушкинского «Памятника».

В творческом наследии Пушкина надписи занимают мало места, но без них картина эволюции поэта будет неполной и не совсем точной. В интересной, источниковедчески богатой монографии С. А. Кибальника «Русская антологическая поэзия первой трети XIX века» в главе о Пушкине речь идет о двух периодах приобщения поэта к древнегреческой антоло-

гической традиции: первая половина 1820-х и конец 1820-х – 1830-е гг. «Традиция воссоздания древнегреческой антологической поэзии в условных, современных формах и традиция подражания древним в формах самих древних до Пушкина существовали параллельно. Пушкин в конце 20-х годов свободно перешел от одной традиции к другой»¹⁷. Но одновременно это был переход от непрямой антологической пьесы к предметной, напрямую связанной с материальным миром. И опыт создания эпиграммы-надписи накапливался и в школе портретной надписи.

Однако школа надписи – это школа постижения индивидуальности через индивидуально яркий жизненный материал. А это способствовало укреплению интереса к личности неординарной, которая вскоре станет героем новых русских поэм, повестей и романов.

Примечания

- ¹ См Пумпянский Л В Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век Л, 1983 Сб 14 С 36–38, Царькова Т С К изучению стихотворных надписей // Русская литература 1990 № 3 С 115–129, Она же «Жанр эпитафий свято чтя» (К диалектике отношений с другими жанрами) // Русская литература 1996 № 3 С 106–114
- ² Грехнев В А Лирика Пушкина О поэтике жанров Горький, 1985 С 6
- ³ Пушкин А С Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 1 С 237–238, позднейшую редакцию см Т 2 Кн 1 С 427 Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием тома и страницы
- ⁴ Остолопов Н Словарь древней и новой поэзии СПб, 1821 Ч 2 С 205
- ⁵ Вестник Европы 1814 № 18 С 115
- ⁶ Гегель Г В Ф Соч М, 1958 Т 14 С 229
- ⁷ Гинзбург Л Я О лирике 2-е изд Л, 1974 С 47
- ⁸ Остолопов Н Указ соч С 305
- ⁹ Гегель Г В Ф Указ соч С 227
- ¹⁰ Гегель Г В Ф Указ соч С 294 О соседстве эпических и лирических элементов в посланиях Пушкина см Мальчукова Т Г Жанр послания в лирике Пушкина Петрозаводск, 1987 С 62
- ¹¹ Ср «любезный мой Каверин» (курсив мой – В Б) в послании «К Каверину» 1817 г
- ¹² Словосочетание «офицер гусарской» неверно трактуется в «Словаре языка Пушкина», в котором прилагательное «гусарской» понимается так «Военный из особых частей легкой кавалерии, отличающихся формой венгерского образца» (М, 1956 Т 1 С 566) В таком случае утрачивается семантика словосочетания, нивелируются важнейшие коннотации и надпись становится непонятной Неизвестна точная датировка надписи к Чаадаеву, устанавливаются следующие временные границы май (?) 1818 – апр 1820 Думается, что можно говорить о сужении границ, так как комплекс представлений, связанных с понятием «гусарство», был преодолен Пушкиным по крайней мере до лета 1819 г В «Послании к князю Горчакову» (1819), «Орлову» (4 июля 1819) иное отношение как к гусарам, так и к своим юношеским мечтам «Орлов, ты прав я забываю // Свои гусарские мечты, // И с Соломоном восклицаю // Мундир и сабля – суеты!»

- ¹³ См. *Томашевский Б В* Пушкин М, Л, 1956 Кн 1 С 191
- ¹⁴ О жизни человека как о пути см. *Строганов М В* Человек в художественном мире Пушкина Тверь, 1990 С 18
- ¹⁵ *Благой Д Д* Творчество Пушкина (1813–1826) М, 1950 С 114
- ¹⁶ *Брокгауз Ф А, Ефрон И А* Энциклопедический словарь СПб, 1901 Т 33 С 260
Иное, более поверхностное объяснение см. Большая Советская Энциклопедия 3-е изд М, 1976 Т 25 Стлб 1715–1716
- ¹⁷ *Кибальник С А* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века Л, 1990 С 200–201

Стратегия и тактика пушкинской эпиграммы

В письме Батюшкова Вяземскому от 11 ноября 1815 г. так говорится о литературной борьбе: «Жуковский не дюжинный, и его без лаю не пропустят к славе. Озерова загрызли. Карамзина осыпали насмешками; он оградился терпением и Историей. Пушкин (Василий Львович. – Е. Н.) будет воевать до последней капли чернил; он обстрелян и выдержит. Я маленький Исоп посреди маститых кедров: прильну к земле, и буря мимо»¹. Здесь представлены разные модели поведения, разные степени сопротивления клевете и непониманию. Каков выход для талантливого поэта, которого не оставляют без «внимания»? Одни, подобно Озерову, оказываются жертвами: карамзинисты в душевной болезни драматурга обвиняли Шаховского. Другие словно находятся в осаде, как Карамзин², который предпочитал демонстративно не отвечать на нападения: среди его эпитаграмм почти нет посвященных литературной полемике. Василий Львович, напротив, открыто принимает бой. А сам Батюшков декларирует нейтралитет³ и сравнивает себя с маленьким кустарником, спрятавшимся среди больших деревьев. Батюшков и Вяземскому советует не «нападать эпитаграммами», ведь «лучшая <...> эпитаграмма и сатира на врагов»⁴ – время. К тому же Батюшков рассматривает эпитаграммы недоброжелателей как стимул творчества. Они «пробуждают спящее самолюбие» и лучший ответ на них – «прекрасные стихи».

Пушкина, как и Жуковского, «без лаю» к славе не пропускали. Особенно отличался «Вестник Европы», о его главном редакторе М. Т. Каченовском в 1821 г. Пушкин писал в послании Чаадаеву: «Оратор Лужников, никем не замечаем, // Мне мало досаждал своим безвредным лаем»⁵. Позднее «лай» все же стал досаждать сильнее, «охотник до журнальной драки» заслужил еще одно «собачье» сравнение: «Разводит опиум. чернил // Слюнею бешеной собаки» (II, 346). Как же вел себя Пушкин и какова была роль его эпитаграмм в условиях «боевых действий»?

Поэт по-разному высказывался о том, стоит ли в принципе отвечать на журнальную критику, на выпады противников. Так, в первом своем печатном полемическом выступлении, «Письме к издателю “Сына Отечества”» (1824), Пушкин подчеркивает, что, вынужденно «прерывая молчание», в целом не поощряет ответы на журнальные замечания: «Оправдания оскорбленного авторского самолюбия не могли быть занимательны для публики <...>» (VII, 20). В послании Чаадаеву намеренное игнорирование вражеских выпадов трактуется как залог свободы: «Вздыхнув, оставил я другие заблужденья, // Врагов моих предал проклятию забвенья, // И, сети разорвав, где бился я в плену, // Для сердца

новую вкушаю тишину» (II, 187). В заметке «<Баратынский>» Пушкин не столь категоричен. Одобряя Баратынского, который «никогда не нисходил к журнальной полемике», поэт подчеркивает, что тот «не мог удержаться, чтоб сильно не выразить иногда своего мнения в этих маленьких сатирах, столь забавных и язвительных» (XI, 186). Сам Пушкин также «не мог удержаться» от «этих маленьких сатир», т. е. эпиграмм. Несколько измененная линия поведения прочерчена в стихотворной части письма Н. И. Гнедичу от 24 марта 1821 г. Презируя врагов, поэт не таит на них злобу, а изредка отвечает им эпиграммами: «Для Муз и дружбы жив поэт. // Его враги ему презренны – // Он Музу битвой площадной // Не унижает пред народом; // И поучительной лозой // Зоила хлещет – мимоходом» (XIII, 27–28). В такой вариативности суждений видится скорее не «двойственность сознания»⁶ поэта, а разнообразие тактических приемов.

Ответ в форме критической статьи и ответ в виде эпиграммы сравниваются в небольшой статье 1830 г. «<Разговор о критике>». «А», считающий, что критика нужна, что по ней можно судить о состоянии литературы, спорит с «В», к русской критике равнодушным. «А» почитает за малодушие не отвечать на какое бы то ни было нападение и приводит в пример по-настоящему храброго английского лорда, готового не только отвечать на учтивый вызов дворянина, но и, сняв с себя фрак, «боксовать на перекрестке с извозчиком» (XI, 91). Далее речь заходит о пушкинских эпиграммах. Для «В» эпиграмматический ответ вполне достаточен. «А» возражает: «Но сатира не критика – эпиграмма не опровержение. Я хлопочу о пользе словесности, не только о своем удовольствии» (XI, 91). Были случаи, когда поэт одновременно отвечал обидчику и критикой, и эпиграммой «для своего удовольствия». Так, например, сильно досаждавший Пушкину Каченовский получил от него и саркастическую статью «Отрывок из литературных летописей», и эпиграмму «Журналами обиженный жестоко...». В статье, написанной в один год с эпиграммой, но опубликованной годом позже, Пушкин подробно рассказывает о «распре между двумя известными журналистами и тяжбе одного из них с цензурою» (XI, 77), т. е. о Полевом, Каченовском и цензоре Глинке. «В статье г. Полевого личная честь г. Каченовского не была оскорблена. Говоря с неуважением о его занятиях литературных, издатель Московского телеграфа не упомянул ни о его службе, ни о тайнах домашней жизни, ни о качествах его души» (XI, 79–80) – этот фрагмент из «Отрывка...» может послужить прозаическим пересказом содержания эпиграммы, где адресат выведен под именем «зоила Пахома».

Из высказываний современников мы узнаем о «невероятной чувствительности» Пушкина «ко всякой насмешке», он «за малейшую против него неосторожность готов был отплатить эпиграммой или вызовом на дуэль»⁷. «При всем добросердечии своем, он был довольно злопамятен, и не столько по врожденному свойству и увлечению, сколько по расче-

ту; он <...> поставил себе за правило помнить зло и не отпускать должникам своим. <...> Дамоклесов меч не снимался с повинной головы, пока приговор его не был приведен в исполнение»⁸ – эта характеристика, данная Пушкину Вяземским, – повод для сравнения поэта с его же героем, Сильвио из «Выстрела». В воспоминаниях А. П. Керн читаем: «Дельвиг шутил всегда остроумно, не оскорбляя никого. В этом отношении Пушкин резко от него отличался: у Пушкина часто проглядывало беспокойное расположение духа <...> его шутка часто превращалась в сарказм, который, вероятно, имел основание в глубоко возмущенном действительностью духе поэта»⁹. Представленная здесь антитеза Дельвиг – Пушкин отчасти перекликается с противопоставлением графа и Сильвио: «На эпиграммы мои отвечал он эпиграммами»¹⁰, которые всегда казались мне неожиданнее и острее моих и которые, конечно, не в пример были веселее: он шутил, а я злобствовал» (VIII, 69). Однако эпиграмматическая злость Пушкина была несколько иной природы («злость» как язвительность, едкость, действенность). Финальные слова стихотворения «В тревоге пестрой и бесплодной...», написанного Пушкиным как бы от имени А. О. Смирновой: «И шутки злости самой черной // Писала прямо набело» (III, 284; в одном из черновых вариантов – «эпиграммы злости черной») – в известной мере характеризуют и эпиграмматическую позицию самого поэта.

Но в то же время, оплатив сопернику, эпиграмматист «успокаивался»: «Если Пушкин и был злопамятен, то разве мимоходом и беглым почерком пера напишет он эпиграмму, внесет кого-нибудь в свой “Евгений Онегин” или в послание, и дело кончено»¹¹. О «гуманной логике эпиграммы» В. Н. Турбин писал: «Убив словом дурное в нем (в адресате. – Е. Н.), его благословляют, прощают»¹². Говоря о «благословении», исследователь несколько преувеличивает «отходчивость» эпиграмматистов, особенно в случае с Пушкиным, который был готов отвечать вновь и вновь провинившемуся адресату (например, тому же Каченовскому). Но в целом замечание В. Н. Турбина верно. Оно подтверждается, в частности, историей отношений поэта с Ф. Толстым. Пушкин, узнав, что «Американец» распространял о нем порочащие слухи, оплатил за «тайные обиды» эпиграммой «В жизни мрачной и презренной...», а также сатирическими строками в послании Чаадаеву и «Евгении Онегине», между противниками чуть не произошла дуэль. Но все же они примирились, и Толстой даже был посредником в сватовстве Пушкина.

Итак, Пушкин предстает если и не самым азартным зачинщиком литературных битв, то во всяком случае бойцом, готовым к достойному ответу. Хотя Пушкин и не всегда предавал эпиграммы гласности, он неизменно хранил их в своем арсенале. Говоря о количестве эпиграмм, поэт часто называет большие цифры: «<...> их всех около 50 и все оригинальные» (XIII, 160), «<...> у меня их пропасть» (XIII, 245); «И вылей сотню эпи-

грамм // На недруга и друга» (I, 60). Последняя цифра как раз отражает численность дошедших до нас пушкинских эпиграмм – их всего около ста.

Стратегия поведения Пушкина-эпиграмматиста декларируется в двух известных эпиграммах – «Совет»: «Сердиться грех – но замаяхнись и вдруг // Прихлопни их проворной эпиграммой» (II, 384) – и «Приятелям»:

Враги мои, покамест я ни слова...
И, кажется, мой быстрый гнев угас;
Но из виду не выпускаю вас
И выберу когда-нибудь любого;
Не избежит пронзительных когтей,
Как налечу нежданный, беспощадный.
Так в облаках кружится ястреб жадный
И сторожит индеек и гусей. (II, 379)

Пушкин-эпиграмматист спокойно решает, на что и когда нужно отвечать. Он сам зорко следит за действиями неприятеля, использует данные «разведчиков». Например, в одном из писем он обращается к брату Льву: «Каченовский восстал на меня. Напиши мне, благопристойен ли тон его критик – если нет – пришло эпиграмму» (XIII, 152). После того как срабатывает внутренняя «разведка», на «военном совете» обсуждается и взвешивается необходимость выступления. Так, в письме Вяземскому поэт как будто размышляет: «Булгарин изумил меня своею выходкою – сердиться нельзя, но побить его можно и думаю должно» (XIV, 74). Булгарин оказывается «побит», «неблагопристойный тон критик» Каченовского высмеян в эпиграмме «Жив, жив Курилка!» Порой решается, стоит ли тратить запал на адресата. Поэт не расточает понапрасну своих усилий и к Каченовскому, уже осмеянному Дмитриевым, он обращается со словами: «Позорного клейма ты вновь не заслужил!» (II, 61). Поэт не сразу удостоивает внимания и «укушенного желаньем славы» Надеждина: «Лакей, сиди себе в передней, // А будет с барином расчёт» (III, 172). Но если враг слишком досажает, то «долготерпеливый до известной степени и до известного дня» Пушкин вступает в бой «за себя, за свое и за своих»¹³: «И, потеряв уже терпенье», поэт отвечает эпиграммой.

Вопрос о «выборе оружия» немаловажен для Пушкина. В процитированном отрывке из письма Н. И. Гнедичу содержится принципиальное для Пушкина противопоставление «площадной битвы» ударам «поучительной лозой». В эпиграмматической борьбе изнуряющим баталиям он предпочитал краткие столкновения. Чаще всего поэт отвечал по принципу «редко, но метко». Уже по тому, какие метафоры возникают в связи с эпиграммой, можно судить о разной силе ее воздействия. Так, поэт не одобрил Вяземского за то, что тот в развернутом патетическом «Послании к М. Т. Каченовскому» сошел «в арену вместе с этим хилым кулачным бойцом»: «Как с ним связываться – довольно было с него легко-

го хлыста, а не сатирической твоей палицы» (XIII, 28). Кого-то достаточно только хлестнуть¹⁴, а кого-то необходимо «прихлопнуть» эпиграммой. Кого-то – освистать («Недавно я стихами как-то свистнул...», II, 394; «Я свистом гимны заглушил», II, 181), кому-то дать пощечину («В полученьи оплеухи // Расписался мой дурак?», III, 167), кого-то уязвить («Готовлю язвы эпиграмм!», II, 458), а на кого-то просто плюнуть (пуант эпиграммы «Жив, жив Курилка!»). Эпиграмматическое нападение сравнивается с собиранием насекомых, которых коллекционер пронзает иглами¹⁵, а в эпиграмме «Прятелям» – с ястребом, пускающим в ход «пронзительные когти»¹⁶. Своими эпиграммами сатирик оставляет на лице адресатов вечный отпечаток: «О, сколько лиц бесстыдно-бледных, // О, сколько лбов широко-медных // Готовы от меня принять // Неизгладимую печать!» (II, 458).

Эпиграмматические выпады часто сравнивались и с дуэлью. В пушкинском романе ранение словом противопоставляется реальному убийству: «Приятно дерзкой эпиграммой // Взбесить оплошного врага; // <...> Но отослать его к отцам // Едва ль приятно будет вам» (VI, 131). Это же сопоставление «слова и дела», «капель крови» и «капель чернил» продолжает Вяземский: «Написать на кого-нибудь эпиграмму, сказать сгоряча, или для шутки, про ближнего острое слово или повредить и отомстить ему на деле – разница большая. Сатирик и насмешник действуют начистоту: не только не таятся они, а желают, чтобы собственноручная стрела их долетела по надписи и чтобы знали, чья эта стрела. Рука недоброжелателя или врага заправского действует во мраке и невидимо. Ей мало щипнуть и оцарапать: она ищет глубоко уязвить и dokonать жертву свою»¹⁷. Эпиграмма могла послужить поводом к вызову на дуэль. Спор из-за политических эпиграмм однажды чуть не привел к дуэли Пушкина с А. И. Тургеневым. А одна из самых известных эпиграмм «За ужином обьелся я...» стояла поэту дуэли с обиженным Кюхельбекером. В другом случае эпиграмма, напротив, как бы заменила дуэль¹⁸: в Кишиневе между Пушкиным и статским советником И. Н. Лановым произошло столкновение, чуть не закончившееся поединком. Вместо выстрела поэт сочинил и пустил по рукам эпиграмму «Бранись, ворчи, болван болванов...» (1822).

Стратегический принцип эпиграммы – действенность. Здесь часто содержится угроза: от предупреждения самому адресату («Уймись, дружок! <...>», II, 153) до призыва расправиться с ним («Напирайте, бога ради, // На него со всех сторон!», II, 127) или даже смертного приговора («Ты стоишь лавров Герострата // И смерти немца Коцебу», II, 78; «Кинжала Зандова везде достоин он»¹⁹, II, 486). Последняя разновидность особенно характерна для политической эпиграммы: «Кишкой последнего попа // Последнего царя удавим» (II, 488). В пушкинских эпиграммах намерения расправиться с адресатом выражаются не столь часто. Но

даже упоминание «палок» («Палок ищет он чутьем <...>», II, 223; «И тотчас взрослого болвана // Поставить в палки приказал», III, 187) вызвало упреки и ответные эпиграммы («Корчи харю философа...» Н. Полевого).

Эпиграмму можно уподобить и летящей стреле. Не случайно именно это сравнение в пушкинском стихотворении «Прозаик и поэт» стало символом не только эпиграммы, но и поэзии вообще:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
 Давай мне мысль какую хочешь:
 Ее с конца я заострю,
 Летучей рифмой оперю,
 Взложу на тетиву тугую,
 Послушный лук согну в дугу,
 А там пошлю наудалую,
 И горе нашему врагу! (II, 444)

Попадание в цель – вот необходимое условие действительности эпиграммы и в то же время свойство всякого удачного художественного произведения. Так поэтика эпиграммы концентрирует в себе важные общеэстетические закономерности.

В 1830 г., напав сразу на нескольких российских литераторов своим «Собранием насекомых», Пушкин в ходе эпиграмматических баталий был подвергнут ответному огню: пародийные эпиграммы на Пушкина появились в «Вестнике Европы» (за подписью Л. С.) и в приложении к «Московскому телеграфу» (автор – Н. А. Полевой). И хотя эти ответы были построены по незамысловатому принципу «сам съешь», Пушкин, по свидетельству Е. Н. Ушаковой, был задет. Однако здесь нет оснований говорить о проигранном эпиграмматическом сражении – хотя бы потому, что пушкинские противники подражательно воспользовались его же оружием, его сатирическим изобретением. То, что композиционная схема «Собрания насекомых» оказалась творчески продуктивной и укоренилась в сознании читателей как яркий пример пушкинской эпиграммы, доказывает: поэт и в этом случае попал в самую цель.

Пушкинское эпиграмматическое творчество как целое – неотъемлемая часть художественного наследия поэта, незаменимый способ отстаивания литературной и духовной стратегии автора, его личностного «самостоянья».

Примечания

¹ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 356.

² «Олимпийски бесстрастный» Карамзин «никогда не любил сатир, эпиграмм и вообще литературных ссор» (Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 348).

- ³ Хотя на самом деле участие Батюшкова в полемике было отнюдь не пассивным. Об этом см. *Проскурин О А* Победитель всех гекторов халдейских (Батюшков в литературной борьбе нач XIX в.) // Вопросы литературы 1987 № 6
- ⁴ *Батюшков К Н* Указ соч
- ⁵ *Пушкин А С* Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием римской цифрой тома, а арабской – страницы
- ⁶ *Фридман Н В* Пушкин-сатирик // Пушкинские чтения на Верхневолжье Калинин, 1974 С 3–42
- ⁷ *Юзефович М В* Воспоминания о Пушкине // Русский архив М, 1880 III С 435–445
- ⁸ *Вяземский П А* Приписка к статье «Цыганы Поэма Пушкина» // А С Пушкин в воспоминаниях современников В 2 т М, 1985 Т 1 С 121
- ⁹ *Керн А П* Воспоминания Л, 1929 С 280
- ¹⁰ Здесь «эпиграмма» – в значении остроумное замечание, острота
- ¹¹ *Керн А П* Указ соч С 122
- ¹² *Турбин В Н* Пушкин Гоголь Лермонтов М, 1978 С 98
- ¹³ *Вяземский П А* Из «Автобиографического введения» // А С Пушкин в воспоминаниях современников Т 1 С 110
- ¹⁴ Удар кнутом может оказаться более чувствительным. Так, само построение эпиграммы «В его “Истории” изящность, простота» – неторопливая экспозиция и динамическое завершение действительно делают ее похожей на удар кнута. Слово «кнут» служило пуантом и в эпиграмме «Заступники кнута и плети» «За ваше здравие и славу // <Я дам> царю мой первый кнут» (II, 416)
- ¹⁵ Ср с обращенным к А А Краевскому высказыванием Пушкина по поводу эпиграммы на М А Дондукова-Корсакова «В Академии наук» «Поедем вместе, посмотрите, как президент и вице-президент будут торчать на моей эпиграмме» (Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. Л, 1975 С 764)
- ¹⁶ Откликаясь на это стихотворение, А Е Измайлов иронически заметил «Более же всего напугало меня то, что у господина сочинителя есть *когти*» (Благонамеренный СПб, 1825 № 19 С 173). В свою очередь Пушкин ответил эпиграммой «Ех ungue leonem» «Когти», или «ногти», стали одной из отличительных примет Пушкина в выступлениях против него. См эпиграмму Н А Полевого «В тиски хохочущей сатиры // Я их ногтями положил» (Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. С 385) – илч одну из статей, где о поэте говорится, что он «принимается стоять сам за себя, не жалея ногтей и зубов» (Вестник Европы 1829 № 9 С 41)
- ¹⁷ *Вяземский П А* Приписка к статье «Цыганы Поэма Пушкина» // А С Пушкин в воспоминаниях современников Т 1 С 122
- ¹⁸ Ср с высказыванием Пушкина из письма Вяземскому (1824) «Критики у нас, чувашей, не существует, палки как-то неприличны, о поединке и смех и грех было и думать то ли дело цып-цып или цыц-цыц» (XIII, 87). Последние слова подразумевают начало эпиграммы Вяземского на М А Дмитриева «К журнальным близнецам» («Цып! цып! Сердитые малютки»)
- ¹⁹ Вот еще одно из «оружейных» сравнений «Эпиграмма была его кинжалом. Он не щадил ни врагов правоты, ни врагов собственных, поражал их прямо в сердце, не щадил и всегда готов был отвечать за удары свои» (*Вельтман А Ф* Воспоминания // А С Пушкин в воспоминаниях современников Т 1 С 292). Ср с шуливой просьбой Пушкина в письме П А Плетневу (1831) «Хвостов и меня переживет. Но в таком случае, именем нашей дружбы, заклинаю тебя его зарезать – хоть эпиграммой» (XIV, 652)

Чины пушкинских персонажей

В Российской империи, государстве весьма бюрократизированном, военные, статские и придворные чины играли исключительно важную роль. Соответствующую роль мотив чина играл и в литературе. У Гоголя, Писемского, Достоевского, отчасти у Гончарова общественное положение персонажей нередко определяется в первую очередь чином. Эти писатели к чинам весьма внимательны. Однако не менее значимым могло быть и демонстративно пренебрежительное отношение к ним, как у писателей, вращавшихся в аристократических кругах: Пушкина, Лермонтова, графа Л. Н. Толстого.

Петровская Табель о рангах чрезвычайно расширляла состав высшего сословия за счет приобретения дворянства по выслуге. Только за 1825–1845 гг. путем получения чинов и орденов дворянами стало около 20 тыс. человек¹. При этом общая «численность дворян составляла в 1795 г. 122 тыс. человек мужского пола, а в 1858 г. – 464 тыс.»², и такое увеличение было обеспечено отнюдь не только естественным приростом родового дворянства. А. С. Пушкин был в высшей степени озабочен размыванием единственного относительно независимого сословия. В декабре 1834 г. в споре с великим князем Михаилом Павловичем он заявлял: «Если во дворянство можно будет поступать из других состояний, как из чина в чин, не по исключительной воле государя, а по порядку службы, то вскоре дворянство не будет существовать или (что всё равно) всё будет дворянством»³. «Вот уже 140 лет, как *Табль о рангах* сметает дворянство <...>», – писал Пушкин в первоначальном варианте письма к П. Я. Чаадаеву от 19 октября 1836 г. (XVI, 421; подлинник по-французски, XVI, 260–261). За десять лет до того в записке «О народном воспитании» поэт констатировал: «Чины сделались страстью русского народа» – и, поскольку в течение XIX в. вопрос об упразднении Табели о рангах вставал не раз (в 1823 г. Государственный совет в основном уже решил было его положительно)⁴, выразил свое мнение по нему: «Конечно, уничтожение чинов (по крайней мере, гражданских) представляет великие выгоды» (XI, 44), – правда, с большими оговорками ввиду официального характера записки и, вероятно, неуверенности в своем тогдашнем положении.

В заметке 1830-х гг. «О дворянстве» сказано: «*Петр*. Уничтожение дворянства чинами» (XII, 206) – и перед этим: «Высшая знать, если она не наследственная (на деле), является *знатью пожизненной*; средство окружить деспотизм преданными наемниками и подавить всякое сопротивление и всякую независимость» (XII, 485; подлинник по-французски, XII, 205).

В письме к А. И. Тургеневу от 14 июля 1824 г. Пушкин так обосновывал свою резкую характеристику графа М. С. Воронцова («вандал, придворный хам и мелкий эгоист»): «Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое» (XIII, 103). Язвительность Пушкина не ослабела через четыре года, когда он напечатал стихотворение «Не знаю где, но не у нас...», в котором говорилось, в частности, что «Достопочтенный лорд Милас», неумный и не отважный (по отношению к одному из героев войны 1812 г. это было особенно несправедливо), «Ползком прополз в известный чин // И стал известный господин» (III, 453).

Адресуясь в письмах даже к крупнейшим чиновникам, поэт избегал подписываться официально, с обозначением своего небольшого чина. Лишь посылая 2 июня 1824 г. в Коллегию иностранных дел в форме обращения на имя Александра I весьма дерзкую для ссыльного просьбу об отставке, он и назвал свой чин в тексте, и подписался как «коллежский секретарь Александр Сергеев сын Пушкин» (XIII, 356), а в 1826 г., подписав письмо к новому императору без обозначения чина, только приложенное к этому письму обязательство не входить в тайные общества подписал «10-го класса Александр Пушкин» (XIII, 284). О том, получив этот ранг после окончания лицея, он не представлялся начальниками к следуемому ему по праву двум чинам, Пушкин сообщил А. Х. Бенкендорфу 16 апреля 1830 г., чтобы мотивировать невозможность для него вернуться на службу, которая отвлекла бы его от литературных занятий и доставила бы ему «лишь бесцельные и бесполезные неприятности» (XIV, 406; подлинник по-французски, XIV, 78). До этого, в 1827–1828 гг. как чиновник 10-го класса он подписывал показания по делам об элегии «Андрей Шенье» и о «Гавриилиаде», а будучи все-таки восстановлен на службе в Коллегии иностранных дел и получив следующий, тоже невысокий чин, назвал себя этим чином в письме к заимодавцу (1832), подписал как «титularный советник» просьбу о надлежащем свидетельстве для поездки в Казанскую и Оренбургскую губернии в 1833 г. и два года спустя – письмо в Главное управление цензуры в связи с неопределенностью его положения как автора, цензором которого был император (XV, 208, 209; XVI, 230). И одно единственное официальное письмо относительно казенного долга поступило в петербургский съезжий дом, т. е. опять-таки в полицию, 4 апреля 1836 г. «от камер-юнкера Пушкина» (XVI, 231). Когда Пушкин называет жену «камер-пажихой» и – в будущем – вдовой «салопницей и титулярной советницей» (XV, 136, 158), это грустный юмор.

В частной переписке Пушкина чины почти всегда упоминаются с мягкой, а иногда и не очень мягкой насмешкой. Например, в 1824 г.: «Ничуть не забавно стоять в “Инвалиде” наряду с идилическим коллежским ассессором Панаевым» (XIII, 127); в 1825 г. в письме А. А. Бестуже-

ву после уговоров утвердить свой талант романом: «Подумай, брат, об этом на досуге... да тебе хочется в ротмистра!» (XIII, 156); в 1831 г. по получении стихов князя П. А. Вяземского – показательный ряд: «Обозы, поросята и бригадир удивительно забавны» (XIV, 139).

Естественно в основном пренебрежительное или насмешливо-несерьезное отношение к чинам в пушкинских стихотворениях. Лишь в доброжелательном и довольно высоком по стилю послании «К вельможе» (1830) спокойно сказано: «Чредою шли к тебе забавы и чины» (III, 217). Но в другом произведении, хотя тоже написанном традиционно торжественным 6-стопным ямбом, – «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836) – могилы чиновных петербуржцев производят негативное впечатление: «Над ними надписи и в прозе и в стихах // О добродетели, о службе и чинах; // По старом рогаче вдовицы плач амурный <...>» (III, 422).

Конкретные чины фигурируют только в дружеских посланиях с их непринужденной манерой и шуточных, в том числе фривольных, стихах. В «Городке» (1815) юный поэт воображает, что его зовет на вечернюю пирушку старик-сосед, «уволенный от службы // Майором отставным» (I, 105). Здесь «майор» значит не сановник, достаточно простой человек. В послании «К Галичу» (1815) автобиографический герой предстает в недалеком будущем «в числе воюющих корнетов» (I, 122). Мысль о военной карьере отражена и в лицейской редакции «Послания В. Л. Пушкину»: «Неужто верных муз любовник // Не может нежный быть певец // И вместе гвардии полковник?» (I, 250). Полковник – лишь чаемое будущее, там же адресату предлагается брать пример «не с гусарского корнета» (I, 251), которым хотел стать племянник В. Л. Пушкина, а с министра и певца Ермака, т. е. с И. И. Дмитриева. Гусарская романтика прошла. «Не рвусь я грудью в капитаны // И не ползу в ассессора», – заявляет поэт в 1817 г. («Товарищам», I, 259). Его не воодушевляет ни военная, ни статская карьера, хотя последняя традиционно осознается как гораздо более низменная: коллежский ассессор на ранг выше армейского капитана, но в капитаны поэт не «рвется», а в ассессора не «ползет». Пара «капитан – ассессор» может быть аргументом в пользу принадлежности именно Пушкину сохранившейся в списках эпиграммы на Александра I «Воспитанный под барабаном...» (первая половина 1820-х гг.), где царь, «слихой капитан», бежавший под Аустерлицем и дрожавший в 1812 г., повышен в чине с изменением рода службы: «Теперь коллежский он ассессор // По части иностранных дел!» (II, 459). Но надо иметь в виду, что здесь «капитан» – возможно, не чин, а обозначение воинского начальника вообще (как в шекспировском «Гамлете»). Чин коллежского ассессора был вожделенным для мелких чиновников, потому что он давал до 1845 г. в статской службе наследственное дворянство, как и награждение орденом. Отсюда ироническое противопоставление Пушки-

ным своего шестисотлетнего дворянства и дворянства по выслуге в «Моей родословной» (1830): «Не офицер я, не ассессор, // Я по кресту не дворянин <...>» (III, 261).

Офицерская жизнь в стихах Пушкина весьма далека от благочестивости, поэтому в 1825 г. он пишет эпиграмму на гвардейского полковника и автора стихотворных «Псалмов» Ф.Н. Глинку «Наш друг *Фита*, Кутейкин в эполетах...» (II, 375), отнюдь не исчерпывающую его отношение к этому поэту, в дальнейшем положительное⁵. В коллективном лицейском «Нозле на лейб-гвардии гусарский полку», вероятно, нечто фривольное «Изрек хлыстом махая // Полковник филантроп», а адъютант «лихого генерала», вбегая, объявляет, что «<...> сам он не придет, // От дев немного болен» (I, 304, 305). Автор четверостишия конца 1810-х гг. «Нимфодоре Семеновой» желал бы быть ее покровом, или постельной собачкой, «Или поручиком Барковым, – // Ах, он поручик! ах, злодей!» (II, 128). Этому поручику с известной фамилией подобен герой четверостишия первой половины 20-х гг.: «Накажи, святой угодник, // Капитана Борозду <...>» (II, 258). В «Рефутации г-на Беранжера» (1827) Пушкин дважды адресуется к автору бонапартистских стихов (на самом деле это был не Беранже), написанных от имени некоего капитана, с обращением «капитан», снабженным нецензурным эпитетом (III, 81). С Жуковским, получившим в 1812 г. чин штабс-капитана, Пушкин добродушно-насмешлив, комически ставя чин в ряд с именами крупнейших европейских писателей, которых адресат стихотворной записки конца 10-х гг. переводил: «Штабс-капитану, Гёте, Грею, // Томсону, Шиллеру привет!» (II, 131). В «Песнях западных славян» французский полковник и с ним «сто двадцать человек» (III, 353) стали жертвами военной хитрости черногорцев.

В совместной с Вяземским шутке «Надо помянуть, непременно помянуть надо...» (1833), написанной раешником с моноримами, оба соавтора среди самых разных имен и обозначений лиц упоминают по полковнику (Вяземский – Хвитского, Пушкин – Бартоломе), а первый из них еще и «бывшего камергера Приклонского» (III, 487). Пушкин тоже пускал это придворное звание в свои стихи. К 1819 г. относится отрывок «Послание к А. И. Тургеневу»: «В себе все блага заключая, // Ты наконец к ключам от рая // Привяжешь камергерский ключ» (II, 465). Суть шутки в том, что А. И. Тургенев был директором Департамента духовных дел иностранных вероисповеданий. Когда же камергером стал князь П. А. Вяземский, Пушкин начал письмо к нему от 14 августа 1831 г. четырьмя александрийскими двустишиями («Любезный Вяземский, поэт и камергер...»), где трижды прозвучало слово «камергер» и два раза – «ключ» («На заднице твоей сияет тот же ключ» – III, 271).

С абсолютной простотой упомянут в пушкинских стихах лишь унтер-офицерский, некласный чин урядника, существовавший в иррегулярных казачьих войсках: «В передовом твоём отряде // Урядник был бы он лихой», – сказано о «Пугаче», каким он предстал у Пушкина, в 1836 г. («Д. В. Давыдову», III, 415).

Больше всего и в наименее лестном контексте фигурируют в стихотворениях генералы, всегда «генералы» без уточнений: не генерал-майоры и т. д. В послании «Орлову» (1819) человеческие достоинства командира конногвардейского полка А. Ф. Орлова, «<...> который сочетал // С душою пылкой, откровенной // (Хотя и русский генерал) // Любезность, разум просвещенный» и другие качества, признаются вопреки его генеральству и вообще военной профессии. Благодаря ему, пишет Пушкин, «<...> я забываю // Свои гусарские мечты // И с Соломоном восклицаю: // Мундир и сабля – суеты!» И уже «На генерала Киселева // Не положу своих надежд», хотя его достоинства тоже отмечены. «Но он придворный: обещанья // Ему не стоят ничего» (II, 85). В начале послания 1821 г. «В. Л. Давыдову» упоминается брат А. Ф. Орлова Михаил Федорович, готовившийся жениться на Е. Н. Раевской, к которой Пушкин сам был равнодушен. Над женихом он смеется: этот «<...> генерал Орлов – // Обритый рекрут Гименея – // Священной страстью пламенея, // Под меру подойти готов <...>» (II, 178). «О том, что этот брак состоялся, он известил А. И. Тургенева цинической шуткой, невоспроизводимой в печати»⁶. Добавим, что офицеры, не собиравшиеся уходить в отставку, женились редко, особенно до второй половины XIX в. «Еще в 1858 г. женатых офицеров было только 29%, в том числе среди обер-офицеров – 26,3%, среди штаб-офицеров – 57,3%»⁷. Для брака «созревали» генералы, что мы видим и в «Евгении Онегине». Приписывается Пушкину издевательская эпиграмма «На женитьбу генерала Н. М. Сипягина» (II, 485).

«Говеет Инзов» (II, 179) – в том же послании «В. Л. Давыдову» уважаемый Пушкиным генерал назван только фамилией. Ранее в «Послании к кн. Горчакову» (1819) предстал обобщенный образ: «Затянутый невежда-генерал // Красавицам внимательным и сонным // С трудом острит французский мадригал, // Глядя на всех с нахальством благосклонным <...>» (I, 115). Среди отрывков 1821 г. – фривольное четверостишие «Генерал не попал...» (II, 468). В 1824 г. М. С. Воронцов предстает поверженным рукой малорослого певца Давида Голиафом, «Который был и генерал, // И, положусь, не проще графа» (II, 318). В «Набросках к замыслу о Фаусте» (1825) упомянут едва ли не карнавальным «парад», низший и высший командные чины названы с противоречащими значением этих слов приставками: «– Вот обер-капрал, // Унтер-генерал» (II, 381).

В кратком хвалебном, хотя не без иронии, послании «Генералу Пушкину» (1821) слово «генерал» остаётся только в заглавии как прозаиче-

ском и художественно неравноценном основной части текста, где адресат – «Грядущий наш Квируга!» (II, 204). В стихотворениях «Перед гробницею святой...» (1831) и «Полководец» (1835) с их высоким пафосом генералы именуются «вождями» (III, 268, 379). То же и в исторической поэме «Полтава» (1828), отчасти стилизованной под XVIII в. (V, 57–58), украинские полковники и генерал князь Меншиков названы так лишь в авторских примечаниях (V, 65–67), подчеркнуто противопоставленных поэтическому тексту (Мария на самом деле «называлась Матреной», сообщает Пушкин – V, 65), причем «хвастовский», т. е. фастовский, полтавский, стародубский полковники – это конкретные должностные посты, а не чины в том смысле, какое имело слово «чин» в пушкинское время. В приземленном «Домике в Коломне» (1830) упомянута «супруга гоффурьера» (V, 90), мелкого (9-го класса без права дальнейшего производства)⁸ служащего при дворе. Героем поэмы «Езерский» демонстративно избран коллежский регистратор (V, 101), представитель древнего рода, не поднявшийся выше чина 14-го класса, низшего в Табели о рангах. Но Евгений (значение имени – благородный; он, как предполагает Пушкин, тоже обладатель некогда славной фамилии) в «Медном всаднике» (1833) просто «где-то служит» (V, 138), достаточно того, что он бедный человек, чиновничья конкретика здесь неуместна. Во время наводнения по воле «покойного царя» «в опасный путь средь бурных вод // Его пустились генералы», но «прозаизирующих» стихотворный текст имен нет (соотносимыми должны оставаться лишь имена великого императора Петра и бедного Евгения, чему не препятствует иронически упомянутый граф Хвостов), только в авторском примечании уточнено: «Граф Милорадович и генерал-адъютант Бенкендорф» (V, 141, 145, 150).

Столь ограниченное наименование персонажей по чинам в лирике, поэмах и даже стихотворных повестях – следствие не только и, вероятно, не столько предпочтений Пушкина, сколько поэтической традиции. Но и совершенно нетрадиционный пушкинский роман в стихах – едва ли не самый «бесчинный» роман в русской классике. Как отмечает Ю. М. Лотман, нигде не служивший и не имеющий никакого чина Онегин – белая ворона в кругу современников⁹. Однако таков же и Ленский. Зарецкий служил, конечно, офицером, но в каком чине – неизвестно. Без чинов упомянуты улан, за которого вышла замуж Ольга, и гусар Пыхтин, который «Танею прельщался» (VI, 150). Редкие случаи названия чинов всегда функциональны. «Грандисон», нравившийся матери Татьяны в молодости, «был славный франт, // Игрок и гвардии сержант» (VI, 45), т. е. даже не обер-офицер (в прозаическом «Гробовщике» отставной сержант гвардии, который имеет претензию быть похороненным в дубовом, а не в сосновом гробу, получит имя Петр Петрович Курилкин), но веду-

щий разгульную жизнь игрока. Среди гостей, прибывших на Татьянины именины, с чином, очевидно, высшим в этом кругу, назван один «отставной советник Флянов», охарактеризованный подробнее всех: «Тяжелый сплетник, старый плут, // Обжора, взяточник и шут». Он ложится спать «не совсем здоровый» (VI, 109, 117), понятно, от обжорства. В принципе Флянов может быть титулярным советником (9-й класс, соответствует капитану в армии), надворным или коллежским (7-й и 6-й классы, подполковник и полковник), но скорее всего он статский советник (5-й класс, в классе чина равен покойному отцу Татьяны, бригадир – чин, средний между полковничьим и генеральским, отменен в 1790-е гг.¹⁰): просто «советником» именуется второй герой фонвизинского «Бригадира», спорящий с бригадиром, как с равным, о преимуществах военной и статской службы, а персонажи фонвизинского «Недоросля» – «Скотинины, чета седая» (VI, 109) – также среди гостей дома Лариных.

Генералом дважды назван тот, кто станет мужем Татьяны, потом еще раз при первом появлении в присутствии Онегина. Далее он только «князь» или «князь N». Для светского человека Онегина он «родня и друг», а не важное должностное лицо. О его боевых заслугах говорит только Татьяна. Если «с Онегиным он вспоминает // Проказы, шутки прежних лет» («толстый» и «важный»¹¹ генерал все же далеко не стар), то его верная жена в кульминационный момент замечает, «что муж в сраженьях изувечен» (VI, 163, 171, 173, 175, 187). Теперь, когда взгляды Пушкина на брак радикально изменились¹², заслуженный генерал не должен оказаться в смешном и унижительном положении. В X главе «холоднокровный генерал», набравший рать, – по видимому, С. Г. Волконский (VI, 525), сыну которого (внуку Н. Н. Раевского), умершему младенцем, Пушкин написал прочувствованную эпитафию: с небес младенец «благословляет мать», поехавшую к мужу-каторжнику в Сибирь, «и молит за отца» (III, 95)¹³.

Тематически обусловлено отсутствие чинов в драматургии Пушкина за исключением ремарки в «Борисе Годунове», где названы иноземные капитаны Маржерет и Вальтер Розен (VII, 73–74), да звания командора в «Каменном госте», что нельзя рассматривать в одном ряду с чинами петровской Табели о рангах.

В прозе Пушкина, как и в «Евгении Онегине», чины очень редки, даже когда герои – офицеры. В набросках романа в письмах (1829) Владимир **, идеолог «аристократии родовой», противопоставляемой «аристократии чиновной», пишет другу, не называя чинов: «Заниматься управлением 3-х тысяч душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши <...>». Не любить деревни он считает простительным монастырке и 18-летнему камер-юнкеру (VIII, 52–53). Друг ему возражает: «Чины в России необходимость хотя бы для одних станций, где без них не добьешься лошадей» (VIII, 54).

Спустя год в «Станционном смотрителе» Пушкин показал, как эта «необходимость» выглядит со стороны зрителей («Приезжает генерал; дрожащий смотритель отдает ему две последние тройки, в том числе курьерскую. Генерал едет, не сказав ему спасибо. Через пять минут – колокольчик!.. и фельдъегерь бросает ему на стол свою подорожную!..» – VIII, 97), а в черновой рукописи, печатаемой под заглавием «Записки молодого человека», – со стороны офицера в низшем чине: «<...> я заглянул в почтовую книгу: от города * до Петербурга едущий 6-го класса чиновник с будущим (с предполагаемым спутником. – С. К.) взял 12 лошадей, генеральша Б. – восемь, две тройки пошли с почтой, остальные две лошади взял наш брат прапорщик. На станции стояла одна курьерская тройка, и смотритель не мог мне ее дать» (VIII, 403).

2 сентября 1833 г. Пушкин писал жене про «смотрителей, которые очень мало меня уважают, несмотря на то, что я пишу прекрасные стихи» (XV, 77). Сам он своей повестью, безусловно, выразил сочувствие к этой категории служащих, но то было ни в коей мере не сочувствие к равному, к «брату» (как, например, у Гоголя в «Шинели»). В словах «Что такое станционный смотритель? Суший мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином только от побоев, и то не всегда <...>» (VIII, 97) имеется в виду, действительно, мученик, но самого низкого разряда, которому и сочувствуют свысока. Это позиция именно реального автора, а не Белкина и не рассказавшего ему историю Самсона Вырина титулярного советника А. Г. Н. (VIII, 61), хотя последняя учтена и Пушкин над ней посмеивается. В юности, будучи «в мелком чине» и платя «прогоны за две лошади», А. Г. Н. их «бирал с бою». Он «негодовал на низость и малодушие смотрителя, когда сей последний отдавал приготовленную мне тройку под коляску чиновного барина. Столь же долго не мог я привыкнуть и к тому, чтоб разборчивый холоп обносил меня блюдом на губернаторском обеде, – добавляет рассказчик. – Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей. В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай*? Какие возникли бы споры! И слуги с кого бы начинали кушанье подавать?» (VIII, 98). Пушкин лично на себе чувствовал действие «общеудобного правила». «Генерал Стрекалов, известный гастроном, – писал он в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года», – позвал однажды меня отобедать; по несчастю, у него разносили кушанья по чинам, а за столом сидели английские офицеры в генеральских эполетах. Слуги так усердно меня обносили, что я встал из-за стола голодный. Черт побери тифлисского гастронома!» (VIII, 459). Пушкину не раз случалось прикрывать шутивными фразами нешуточные обиды. А то, что у Лариных «носили блюда по

чинам», в «Евгении Онегине» рассматривалось как одна из «привычек милой старины» (VI, 47), неуместная в современном обществе.

Остепенившийся титулярный советник в «Станционном смотрителе» разглагольствует, очевидно считая нынешний свой чин 9-го класса не «мелким», как пишет В. Е. Хализев, «освободившись от уязвленной амбиции»¹⁴. Исследователь не учитывает, насколько было обоснованно это освобождение. До титулярного дослужиться было легко, это чин Акакия Акакиевича и Мармеладова. Трудность представляло получение чина 8-го класса – коллежского асессора, вводившее чиновника в один разряд со штаб-офицерами и дававшее до 1845 г., как уже отмечалось, потомственное дворянство (оттого гоголевский коллежский асессор – «маиор» Ковалев – и задирает нос так, что тот становится на три чина выше его обладателя). «Титулярный советник» – синоним неудачника, *мелкого* чиновника. Так что слова пушкинского А. Г. Н. (если это не слова Белкина, к которому, очевидно, вполне применимо все сказанное, хотя никакие его чины не называются) о смотрителях: «<...> я предпочитаю их беседу речам какого-нибудь чиновника 6-го класса, следующего по казенной надобности» (VIII, 98) – обнаруживают не столько «склонность судить о достоинствах людей по их чинам»¹⁵, сколько, по-видимому, все же скрытое уязвленное самолюбие, от которого иронически оцениваемый автором рассказчик вовсе не освободился.

Минский же первоначально просто «гусар», лишь когда он увозит Дуню, сообщается его чин, записанный в подорожной, – ротмистр. Самсон Вырин, остановившийся в Петербурге «в доме отставного унтер-офицера, своего старого сослуживца», обращается к ротмистру Минскому «ваше высокоблагородие», а не «ваше благородие», как положено обращаться к обер-офицерам (VIII, 102–103). Старик либо льстит, либо, что вероятнее, учитывает разницу в два класса между одноименными армейскими и гвардейскими чинами до ротмистра (капитана) включительно (а живущий в Петербурге Минский, очевидно, гвардеец): гвардейский ротмистр был равен армейскому подполковнику.

В «Выстреле» сообщается, и то не сразу, чин офицера, безнаказанно оскорбившего Сильвио (поручик), а чины самого Сильвио и графа остаются неизвестными. В армии, тем более в гвардии (что подтверждается «Пиковой дамой», герои которой – просто конногвардеец Нарумов, инженер Германн, только в самом конце говорится о не главном персонаже и о вполне обыкновенном событии: «Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине» – VIII, 252) господствовал принцип корпоративного равенства. Рассказчик «Выстрела» – определенно не Белкин, служивший в пехотном егерском полку (VIII, 60), а подполковник И. Л. П. (VIII, 61), так как он говорит графу: «У нас был ротмистр, остряк, забавник <...>» (VIII, 72), – ротмистры были в кавалерии. Героиня «Мете-

ли» не получает согласия родителей на брак с Владимиром потому, что тот «бедный армейский прапорщик»; он в провинциальной глуши и свидетеля для тайного венчания находит соответствующего: «отставной сорокалетний корнет Дравин», бывший кавалерист, «согласился с охотою». К наиболее заливчатским кавалеристам, гусарам, принадлежит и Бурмин, столь легкомысленно поведший себя в церкви. Потом он является как «раненый гусарский полковник <...> с Георгием в петлице»; в первоначальной редакции было также «лет около 26-ти» (VIII, 77, 79, 83, 618). Это сверхлаконичная характеристика героя. Он бесшабашен в жизни и храбр в бою.

В «Гробовщике» кроме отставного сержанта Курилкина, посмертно обманутого гробовщиком в начале его поприща соответственно чину покойника, фигурирует также отставной бригадир, похороны которого испортил дождь. Определение «отставной» формально избыточно, поскольку служащих бригадиров с 1796 г. не было, но оно подчеркивает, что Адриан Прохоров обслуживает не самых знатных и заслуженных покойников («В 1763 г. чин бригадира отменен для полевых войск и оставлен только для комендантов крепостей и офицеров некоторых нестроевых должностей»¹⁶). В «Барышне-крестьянке» Иван Петрович Берестов служил в гвардии, вышел в отставку в начале 1797 г. (VIII, 109), т. е. при Павле, но чин его остается неизвестным. Сосед покойного Ивана Петровича Белкина, «быв приятелем покойному родителю Ивана Петровича», сообщает «издателю» чин этого родителя – секунд-майор (VIII, 59), но не чин Белкина-сына, видимо, менее достойный упоминания. В черновой редакции предисловия будущий Белкин звался «Петр Иванович Д–», а его отец – «Ив. П. Д., коллежский асессор и кавалер» (VIII, 581). Чин остался того же класса, но стал военным (разграничение премьер-майоров, командовавших первым батальоном полка, и секунд-майоров существовало с 1711 по 1798 г.¹⁷), зато от «кавалера» Пушкин отказался.

В «Истории села Горюхина» тот же «Петр Иванович Д.» (VIII, 717) в отличие от итогового Белкина (VIII, 60) поступает не в егерский, а в пехотный полк юнкером (VIII, 128). Оказавшись в Петербурге и устремившись за сочинителем Б., он вынужден отвлекать свое внимание на встречаемых офицеров, перед которыми ему подобает «остановиться и вытянуться». «Отроду, – пишет автор «Истории...», – моя солдатская шинель не была мне столь тягостною, отроду эполеты не казались мне столь завидными» (VIII, 130–131). Это прямое предвосхищение шинели лермонтовского Грушницкого.

В неоконченном «Рославлеве» (1831), хотя действие происходит в 1811–1812 гг., чинов нет, ибо рассказчиком выступает девица. В одновременном «Отрывке» говорится о приятеле повествователя, который, будучи беден, в отличие от героев двух поэм 30-х годов «тщеславился со всевозможным добродушием» древностью своего рода. На сей раз и Пушкин добродушно и шутливо пишет: «Он столько же дорожил 3-мя

строчками летописца, в коих упомянуто было о предке его, как модный камер-юнкер 3-мя звездами двоюродного своего дяди» (VIII, 410). Нет чинов в «Египетских ночах» (1835?), вещи аристократической, далекой от темы чиновничества. О Чарском только сказано, что «служба не обременяла его», оставивший ему «порядочное имение» покойный дядя, «бывший виц-губернатором в хорошее время» (VIII, 263), упомянут без чина, который, впрочем, подразумевался: вице-губернаторы были статскими советниками (5-й класс).

В романе о Дубровском (1832–1833) Троекуров сначала представлен читателю только как «старинный русской барин», без чина. Когда упоминается Андрей Гаврилович Дубровский, «отставной поручик гвардии», человек не только не богатый, но и не чиновный, по контрасту появляется и чин Троекурова – генерал-аншеф (VIII, 161, 162). «Старинный» барин и чин носит старинный: еще в 1796 г. генерал-аншефы были переименованы в генералы от инфантерии (от кавалерии, от артиллерии)¹⁸, так что Кирила Петрович в отставке давно и все же сохранил «необыкновенную силу физических способностей» (VIII, 161). Чин князя Верейского не назван, но «две звезды» (VIII, 208), дававшиеся при высших степенях орденов, мог получить лишь человек с чином генеральского достоинства¹⁹. Пока князь «долгое время находился в чужих краях, всем имением его управлял отставной майор <...>» (VIII, 207); Анна Савишна Глебова рассказывает про генерала «лет 35-ти» («сущий портрет Кульнева»), друга и сослуживца ее покойного мужа, – этот генерал не верит, что Дубровский, бывший гвардейский офицер, может обидеть такого же офицера, сына Анны Савишны (VIII, 194). В обоих случаях чин как таковой играет роль довольно незначительную.

Роман не завершен и, конечно же, не обработан, отсюда неувязка: говорится, что молодой Дубровский служил «в одном из гвардейских пехотных полков», но через несколько строк – что он «воспитывался в Кадетском корпусе и выпущен был корнетом в гвардию» (VIII, 172), т. е. получил чин, дававшийся кавалеристам. Официально, с чинами именуются в определении суда старший Дубровский и Троекуров, а также их отцы: Кистеневка досталась первому «по наследству после смерти отца его, артиллерии подпоручика Гаврила Евграфова сына Дубровского», который приобрел это имение «по покупке от отца сего просителя, прежде бывшего провинциального секретаря, а потом коллежского асессора Троекурова <...>» (VIII, 168). Отец Кирилы Петровича в момент продажи имел чин 13-го класса, того же, что и чин подпоручика, потом дослужился до чина 8-го класса («майорского»). Г. А. Гуковский делает вывод, что Кирила Петрович – сын подьячего, по сути, выскочка, в то время как Дубровский – «старинный дворянин» и отец его, офицер, «занимался честным дворянским делом. Правда, эти указания заключаются в доку-

менте, текст которого Пушкин взял из дела, относящегося к другим людям, но ведь Пушкин не устранил этих указаний. Мало того, в начале текста документа он вычеркнул указание на чин отца Троекурова “коллежский советник” (сравнительно высокий чин), но оставил чин провинциального секретаря, более выразительный для социальной характеристики сына этого подьячего – генерал-аншефа и магната»²⁰. Г. А. Гуковский явно тенденциозен. Мы видим в романе труднообъяснимое противоречие, ведь и о Кириле Петровиче ясно сказано: «старинный русской барин», «богатство, знатный род и связи <...>» (VIII, 161). Если бы не вычеркнутый чин коллежского советника (6-й класс, «полковничий»), можно было бы сделать вывод, что Пушкин только заменил в документе подлинные имена вымышленными и не закончил его обработку. Но исчерпывающим объяснением противоречия это считаться не может.

В использованной судебной бумаге сказано также, что доверенность на покупку Кистеневки Гаврил Евграфович Дубровский выдал «титularному советнику Григорию Васильеву сыну Соболеву» (VIII, 169), поскольку это официальный документ; в авторском же повествовании чины заседателя Шабашкина и других подьячих не называются.

Произведения художественно-исторические в этом плане не отличаются принципиально от прочих. Сказано, что арап Петра Великого «обучался в парижском военном училище, выпущен был капитаном артиллерии, отличился в испанской войне <...>». Отличен он был и в России, что свидетельствует о любви Петра к своему крестнику. «На другой день Петр по своему обещанию разбудил Ибрагима и поздравил его капитан-лейтенантом бомбардирской роты Преображенского полка, в коей он сам был капитаном» (VIII, 3, 13). Позже этот лестный для своего рода факт Пушкин вновь констатировал в начале автобиографии (VII, 312). Вместе с тем парижский приятель Ибрагима Корсаков и возлюбленный Наташи Валериан фигурируют без чинов. Последний – просто «красивый молодой человек высокого роста, в мундире» (VIII, 33), неизвестно даже, офицер он или нижний чин. Впрочем, при Петре, а в гвардии и значительное время спустя граница между унтер- и обер-офицерскими чинами не была столь уж принципиальной. Петруша Гринев, «сержант гвардии», мог в Белогорской крепости быть произведен и не в прапорщики. Пушкин вряд ли знал о практике XVIII в.: «Гвардейцы высшего унтер-офицерского чина – сержанты (потом фельдфебели) и вахмистры производились обычно поручиками армии, но иногда даже сразу капитанами»²¹. А у Гриневых есть покровитель в лице «маиора гвардии князя Б., близкого нашего родственника» (VIII, 279), который записал еще не родившегося Петрушу в Семеновский полк сержантом (в неоконченном романе, условно называемом «Русский Пелам»), говорится о таком же действии в тех же выражениях: «Отец мой был пожалован сержантом,

8*–1138

когда еще бабушка была им брюхата» – VIII, 415). В мирное время убьль офицеров была небольшой, вакансий открывалось немного. «Учитывая малое число штаб-офицерских должностей, чин майора считался уже весьма значительным»²². Когда Гринев повзрослел, князь Б. должен был подняться выше по лестнице чинов. В его обязанности входило аттестовать своего «подчиненного», считавшегося «в отпуску до окончания наук». Благородный отец Гринева «в молодости своей служил при графе Минихе, и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году» (VIII, 279). Граф Миних с 1742 по 1762 г. был в ссылке (возвращен Петром III) – очевидно, поэтому и не задалась дальнейшая карьера Андрея Петровича, возмущающегося при чтении придворного календаря: «Генерал-поручик!.. Он у меня в роте был сержантом!.. Обоих российских орденов кавалер!.. А давно ли мы...» (VIII, 281)²³. Но карьеру сыну он не устраивает. Несостоявшаяся карьера младшего Гринева оказалась в романе все-таки отмеченной – уже в первом стихе эпиграфа к главе I, взятого из комедии Я. Б. Княжнина «Хвастун»: «Был бы гвардии он завтра ж капитан» (VIII, 279).

«Я был произведен в офицеры», – просто сообщает Петр Гринев (VIII, 299). Прапорщиком его впервые называют на «военном совете» у генерала Р., коменданта Оренбурга (VIII, 339–340), потом тот же генерал в письме, зачитываемом в суде (суд представляют пожилой генерал и молодой гвардейский капитан), опять-таки официально называет его «прапорщиком Гриневым» (VIII, 367–368). «Светский» человек Швабрин везде фигурирует без обозначения чина. Ротмистр, затем майор Зурин (VIII, 283, 361) в пропущенной главе, где Гринев еще носит фамилию Буланин, назывался Гриневым по имени реально существовавшего подполковника, упоминаемого в «Истории Пугачева» (XIX, 43–44, 47). Буланин велит Савельичу «дать знать полковнику об нашей опасности» (VIII, 378–379). Видимо, Гринев (Зурин), спасающий Буланиных и Марию Ивановну от бунтовщиков, и был полковником, но в окончательном тексте Пушкин решил не давать слишком высокий чин игроку, который, «повторяя, что к службе надобно <...> привыкать» (VIII, 283), напил и обыграл мальчишку на сто рублей. Так получилось правдоподобнее.

Выслужившийся из солдатских детей капитан Миронов в противоположность Гриневу и Швабрину постоянно упоминается с его невысоким чином, Василиса Егоровна постоянно – «капитанша», да и название романа – «Капитанская дочка». Но помощник коменданта Белогорской крепости Иван Игнатьич, подобный своему начальнику, появляется перед читателем как «кривой старичок в офицерском мундире», поручиком он назван позже (VIII, 295, 299). Командиры войск, брошенных против Пугачева, именуются вообще генералами или совсем без обозначения чинов, если это не историческая «справка» («В 1772 году произошло возмущение в их главном городке. Причиною тому были строгие

меры, предпринятые генерал-майором Траубенбергом, дабы привести войско к должному повиновению», VIII, 313). Разыгрывающий величие Пугачев, отпуская Гринева в Оренбург, повелевает: «<...> объяви от меня губернатору и всем генералам, чтоб ожидали меня к себе через неделю» (VIII, 334). Никаких генералов, кроме коменданта, на «военном совете» не оказывается, там «не было ни одного военного человека» (VIII, 339). Среди присутствующих чиновников выделен некий коллежский советник (6-й класс), который советует генералу действовать не наступательно и не оборонительно, а «подкупательно». Генерал начинает рассуждать насчет суммы. «— И тогда, — прервал таможенный директор, — будь я киргизской баран, а не коллежский советник, если эти воры не выдадут нам своего атамана, скованного по рукам и по ногам» (VIII, 340). Сатирический прием, когда животному противопоставляется не человек, а чин как нечто более важное, был использован еще в 1825 г. Антонием Погорельским (А. А. Перовским) в фантастической повести «Лафертовская маковница» (Маша просит не выдавать ее за «бабушкина кота», превращенного в чиновника. «— Какую дичь ты опять запорола? — сказала Ивановна. — Стыдись, сударыня; все знают, что он титулярный советник»²⁴). Параллельно с Пушкиным Гоголь развернул аналогичный прием в целый сюжет («Нос»).

«Капитанская дочка» в отличие от других произведений содержит ряд упоминаний унтер-офицеров. Это казачий урядник Максимыч (довольно заметный персонаж), капрал Прохоров, подравшийся в бане с Устиньей Негулиной за шайку горячей воды (VIII, 296), сержант, который в Оренбурге проводил Гринева, приехавшего из Белогорской крепости, в дом генерала (VIII, 338), усатый гусарский вахмистр в главе «Арест» (VIII, 360), беглый капрал Белобородов, которого Пугачев называет своим фельдмаршалом (VIII, 349, 350); ранее Пугачев обещал пожаловать в фельдмаршалы и князя Гринева, если тот ему послужит «верую и правдою» (VIII, 332). Наедине с Гриневым Пугачев правильно употребляет слово «генералы» (VIII, 334), прошедший службу казак должен был это слово знать. Но при Хлопуше и Белобородове Пугачев его коверкает: «Господа енаралы! — провозгласил важно Пугачев. — Полно вам ссориться». И потом опять наедине с Гриневым коверкает слово: «Сорок енаралов убито, четыре армии взято в полон <...>. С вашими енаралами ведь я же управляюсь <...>» (VIII, 350, 352). Вряд ли это осмысленная несогласованность. Б. А. Успенский полагает, что акцент в речи немца-генерала сначала отмечается, а потом перестает отмечаться Пушкиным преднамеренно: «Мы как бы уже вошли в описываемое действие — воспринимая его не со стороны, а изнутри — и перестали слышать акцент генерала»²⁵. Но в речи Пугачева правильное произношение слова предшествует искаженному. Не стоит преувеличивать последовательность раннего реализма в области художественной речи (как и в характерологии). Например, Гринев не понял иносказательного «воровского разговора» вожатого и хозяина постоялого

двора (VIII, 290), но в таком случае он не мог бы и запомнить этот разговор, а через много лет дословно его записать.

В «Путешествии в Арзрум», исторических трудах, так же, как в предельно аскетической по поэтике, ориентированной на отказ от вымысла повести «Кирджали», Пушкин называет действующих лиц официально – чином и фамилией (имя при этом называть было не принято). Он просто точен, его отношение к Табели о рангах здесь ни при чем. Выступая «летописцем» светской жизни, он тоже фиксирует чины в нейтральной речи, например, получение князем Кочубеем (к которому не имел оснований хорошо относиться) высшего гражданского чина – государственного канцлера – отмечает в апреле 1834 г. и в дневнике, и в письме к жене (X, 327; XV, 130). Но совсем из ряда вон выходящие события спокойно фиксировать Пушкин не может. Вот упоминание в дневнике Пушкина того, кто станет его убийцей: «Барон д'Антес и маркиз де Пина, два шуана, будут приняты в гвардию прямо офицерами. Гвардия ропщет» (X, 319).

В «Словаре языка Пушкина» слов, обозначающих чины, заметно больше, чем в «Частотном словаре языка Лермонтова»²⁶, хотя Лермонтов был офицером. Это потому, что ближайший преемник Пушкина не писал исторических трудов, от него сохранилось мало писем и автобиографических заметок, да и прожил он намного меньше. В художественных же произведениях Лермонтов в отношении мотива чина прямой последователь Пушкина, может быть, даже более радикальный²⁷.

Примечания

- ¹ См.: Корелин А. П. Дворянство в пореформенной России. 1861–1904 гг. М., 1979. С. 26.
- ² Водарский Я. Е. Население России за 400 лет (XVI – начало XX вв.). М., 1973. С. 56.
- ³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 12. С. 334–335. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁴ См.: Зайончковский П. А. Правительственный аппарат самодержавной России в XIX в. М., 1978. С. 6, 44–49.
- ⁵ Рецензия Пушкина на «описательное стихотворение в четырех частях» Федора Глинки «Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой» (1830) начинается словами: «Из всех наших поэтов Ф. Н. Глинка, может быть, самый оригинальный. Он не исповедует ни древнего, ни французского классицизма, он не следует ни готическому, ни новейшему романтизму <...>» (XI, 110).
- ⁶ Ходасевич В. Амур и Гименей // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 504–505. Характерные для той эпохи насмешки над браком и мужьями постоянно встречаются у Пушкина до 1830 г., когда он сам стал женихом Н. Н. Гончаровой (там же С. 500–506).
- ⁷ Волков С. В. Русский офицерский корпус. М., 1993. С. 247.
- ⁸ См.: Шепелев Л. Е. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. Л., 1991. С. 165.
- ⁹ См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 49–50. Дворянство – исконно служилое сословие. Кроме того, «служба органически входила в дворянское понятие чести, становясь ценностью этического порядка и связываясь с патриотизмом» (там же. С. 51). Поэтому «не служить офицером хотя бы какое-то время для дворянина считалось неприличным еще и в первой половине XIX в., спустя 80–90 лет после указа о вольности дворянства, и почти все помещики (в т. ч. богатые и не нуждавшиеся в дополни-

- тelling источники средств существования в виде офицерского жалованья) некоторое время служили офицерами “из чести”) (Волков С В Указ соч С 30)
- ¹⁰ См Волков С В Указ соч С 42, Федосюк Ю Н Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века М, 1998 С 120–121
- ¹¹ Как показал с точки зрения исторического словоупотребления В Ф Ходасевич, на основании эпитета «важный» «отнюдь не следует представлять себе мужа Татьяны надменным он только серьезен» (Ходасевич В Прямой Важный Пожалуй // Ходасевич В Собр соч Т 3 С 442)
- ¹² См Ходасевич В Амур и Гименей // Там же С 506–511
- ¹³ См Мурьянов М Ф Пушкинские эпитафии М, 1995 С 24–50
- ¹⁴ Хализев В Е, Шешунова С В Цикл А С Пушкина «Повести Белкина» М, 1989 С 37
- ¹⁵ Там же С 38
- ¹⁶ Волков С В Указ соч С 42 Впрочем, Пушкин мог этого не знать Владимир Ленский над могилой бригадира Ларина вспоминает «Как часто в детстве я играл // Его Очаковской медалью!» (VI, 48) Награждены были все солдаты и офицеры, участвовавшие в штурме Очакова, серебряную медаль «За храбрость, оказанную при взятии Очакова Декабря 6 дня 1788 года» получили солдаты, а офицеры, кроме награжденных орденами, – специальные золотые кресты с надписями «За службу и храбрость» и на обороте – «Очаков взят 6 декабря 1788» (см Всеволодов И В Беседы о фалеристике Из истории наградных систем М, 1990 С 93)
- ¹⁷ См Волков С В Указ соч С 40, 42
- ¹⁸ Там же С 42
- ¹⁹ Там же С 187, 190, 196, Всеволодов И В Указ соч С 75
- ²⁰ Гуковский Г А Пушкин и проблемы реалистического стиля М, 1957 С 372
- ²¹ Волков С В Указ соч С 55
- ²² Там же С 94
- ²³ До 1769 г существовали лишь российские ордена св Андрея Первозванного и св Александра Невского, которыми награждалась высшая знать (а также специальный женский орден св Екатерины) Но в «Капитанской дочке» анахронизм в 1770-е годы был уже и орден св Георгия Победоносца Другой анахронизм Пушкин убрал в рукописи (VIII, 858) годом отставки Андрея Петровича был назван 1762-й (когда взошла на престол Екатерина II и дед Пушкина, оставшийся верным Петру III, попал «< > в крепость, в карантин», III, 262), женился он уже в отставке, так что до пугачевского восстания сын его не успел бы вырасти
- ²⁴ Погорельский А Избранное М, 1985 С 122
- ²⁵ Успенский Б А Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы М, 1970 С 72
- ²⁶ Лермонтовская энциклопедия М, 1981 С 717–774
- ²⁷ См Кормилов С И Мотив чина в творчестве Лермонтова // Русская словесность 1995 № 5 С 22–26 Статья была напечатана без авторской вычитки набора, с грубейшими искажениями Так, герценовский Бельтов стал Белтовым, Е Н Куприянова – Куприяновой, Пушкин, Лермонтов, Л Н Толстой, не имевшие больших чинов, лишились и тех, которые имели («не имевшие чинов» – с 22), слово «чин», встречающееся у Лермонтова 29 раз, а именно в поэзии – 8, в драматургии – 14, в художественной прозе – 6 и 1 раз вне художественных произведений (см Лермонтовская энциклопедия С 761), в статье оказалось упомянутым в прозе не 6, а 16 раз, так что в сумме никак не могло получиться 29 (с 24), Максим Максимыч стал более литературно именоваться Максимум Максимовичем (с 25), утративший название роман о горбуне Вадиме получил заглавие «Радим», форма «титюлярный советник» в цитате из повести, условно называемой «Штосс», «исправлена» на общеупотребительную – «титюлярный», поэтому нелепыми стали авторские слова о «сниженной форме (огласовке)», а в цитате из лермонтовского «Кавказца» оказалось, что послуживший на Кавказе чиновник «обыкновенно возвращается в Россию с красным чином и красным носом» (с 26) в тексте Лермонтова, естественно, «окрашен» не чин, а только нос

**Ритм и грамматика в стихе:
третья форма четырехстопного ямба
в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»¹**

Известно, что ритмика стиха создается языковыми средствами. Между тем стиховеды, занимавшиеся этой проблемой, по большей части избегали углубляться в ее лингвистические аспекты. Из уже существующих работ ближе всего к этой проблематике – работы по статистике частей речи в рифме². Мы постараемся продолжить их и описать распределение частей речи по всем стопам стихотворной строки.

Поэт интуитивно подбирает слова определенной длины и с ударением на определенном слоге и выстраивает их в определенном порядке. Результатом оказывается то эстетическое явление, которое называют ямбом, хореем, дольником, свободным стихом и т. д. Ритмика конкретного слова, подбираемого поэтом, а именно его длина и место ударения, не является полностью случайной: она зависит от многих факторов, в частности от того, к какой части речи принадлежит слово, какие морфологические характеристики оно имеет, из каких морфем оно состоит. Прилагательные и глаголы, существительные и местоимения имеют разную ритмическую структуру. Глаголы прошедшего времени и глаголы настоящего времени, глаголы женского рода и глаголы мужского рода имеют разную ритмическую структуру. Приставочные глаголы и глаголы с возвратным суффиксом *-ся* также отличаются ритмически³. Нами подсчитано на материале 12 000 слов, взятых из прозаических художественных текстов, какой ритмический облик имеют разные части речи. Самые длинные слова русского языка – прилагательные и глаголы. Это слова, способные обеспечить максимум безударных слогов в строке. Однако длинны они по-разному: глаголы имеют длинное безударное начало и ударение ближе к концу слова, прилагательные – длинный безударный конец и ударение ближе к началу слова. Таким образом, две самые длинные части речи в русском языке в определенной степени противоположны по своей ритмической структуре. Как только в стихе появляются длинные безударные интервалы, эти две части речи проявляют себя активнее всего. А самые короткие слова в русском языке – местоимения и служебные части речи. Наконец, самая частотная и самая разная по длине часть речи – существительное: оно может быть равным по длине как местоимению, так и прилагательному.

Мы проанализировали распределение частей речи во всех ритмических формах и словораздельных вариациях четырехстопного ямба, ко-

торые встречаются в стихах А. С. Пушкина. Подсчет велся отдельно по каждой ритмической форме и словораздельной вариации, а внутри каждой вариации – отдельно для строк с мужской и женской рифмой, а также (для строк с пропуском ударения на первой стопе) – отдельно по строкам со сверхсхемным ударением на первой стопе и по строкам без сверхсхемного ударения. Как мы увидим, такая детализация была оправдана: ритм, грамматика и синтаксис всех этих типов строк отличаются друг от друга. Необходимо сразу оговориться, что если данные по ритмическим формам состоят из достаточно больших чисел, то все более дробные данные – по словораздельным вариациям и внутри словораздельных вариаций по типу рифмы и наличию/отсутствию сверхсхемного ударения – включают достаточно малые числа, к которым надо относиться с осторожностью. В то же время более дробные данные чрезвычайно важны, и мы не позволили себе отказаться от таких подсчетов на малых группах строк, так как только они показывают, каким образом складываются данные суммарных таблиц.

В предлагаемой статье мы остановимся на распределении частей речи в третьей форме четырехстопного ямба – форме с пропуском одного метрического ударения на второй стопе («Блестит великолепный дом <...>») и ее словораздельных вариациях. Как известно, эта форма может иметь шесть словораздельных вариаций:

- 3.1. «В душе не презирать людей <...>»;
- 3.2. «Везде воображаешь ты <...>»;
- 3.3. «Но полно прославлять надменных <...>»;
- 3.4. «Привычка усладила горе <...>»;
- 3.5. «И дружеский бокал вина <...>»;
- 3.6. «На зеркальном паркете зал <...>».

Подсчет был сделан по 24 грамматическим типам слов. Были выделены следующие морфологические классы слов: глаголы, существительные, прилагательные, наречия, местоимения, служебные слова, другие части речи. При этом внутри глаголов выделялись глаголы в личной форме, деепричастия, инфинитивы, вспомогательные и модальные глаголы. Внутри существительных – существительные в именительном падеже (преимущественно подлежащие) и существительные в косвенных падежах. Внутри прилагательных – прилагательные в именительном падеже, прилагательные в косвенных падежах, краткие прилагательные и причастия. Внутри наречий – наречия и местоименные наречия. Внутри местоимений мы выделяли местоимения-существительные в именительном падеже, местоимения-существительные в косвенных падежах, местоимения-прилагательные в именительном падеже, местоимения-прилагательные в косвенных падежах. Внутри служебных частей речи –

союзы, предлоги, частицы и междометия. Группа «другие части речи» включала числительные, вводные слова, фразеологизмы и части слов, на которые падало отдельное метрическое ударение («Чему-нибудь и как-нибудь <...>»). Спорные случаи трактовались в соответствии с данными «Грамматического словаря русского языка» А. А. Зализняка⁴. В этой статье мы приводим суммарные результаты – данные по всем глаголам в целом, всем существительным, всем прилагательным, наречиям, местоимениям, служебным частям речи, другим частям речи.

Полученные нами результаты изложены в таблицах. Данные по III ритмической форме и сравнительные данные по II («Благословил меня отец <...>») и IV («К его язвительному спору <...>») ритмическим формам приводятся в табл. 1–3. Результаты по всем словораздельным вариациям III ритмической формы даны в табл. 4–9, в табл. 10–12 приводятся данные по соотношению частей речи в первом, втором, третьем слове всех исследуемых форм и вариаций, в табл. 13–17 – распределение каждой части речи в отдельности по позициям в строке в каждой форме и вариации.

Прокомментируем полученные результаты по каждой части речи.

Глаголы. Как мы помним, глаголы – одни из самых длинных⁵ слов русского языка (средняя длина – 3,11 слога⁶). Для них более характерно длинное безударное начало, чем длинный безударный конец.

Ритмические формы с пропуском одного метрического ударения. Глагол следует за безударным трехсложием во всех ритмических формах. Максимум глаголов приходится на стопу, следующую за пропуском метрического ударения. В III ритмической форме четырехстопного ямба максимум глаголов (47%, почти половина) приходится на второе слово в строке (третью стопу): «Потом разговорился вновь <...>». Это не удивительно, так как длинное безударное начало глаголов удачно заполняет длинный междуударный интервал, образовавшийся при пропуске ударения на второй стопе. В других ритмических формах глагол также стоит на стопе, следующей за безударным трехсложием: во II ритмической форме максимум глаголов приходится на первое слово строки (вторую стопу), в IV ритмической форме – на последнее слово строки (четвертую стопу).

В *вариациях третьей формы* максимум глаголов, как правило, приходится на ту же позицию, что и во всей III форме в целом – на второе слово строки (табл. 11, 13). Однако увеличение количества глаголов на второй позиции по сравнению с другими позициями происходит в разных словораздельных вариациях III формы по-разному: где-то в большей степени, где-то в меньшей. Наиболее отчетливо это повышение видно в формах 3.2 (56% от всех частей речи, «Везде воображаешь ты <...>») 3.4 (44% от всех частей речи, «В нем рано волновали кровь») и 3.1 (35% от всех частей речи, «Чтоб он не говорил ни слова <...>»). В этих трех вариациях вторым словом строки должно быть четырехсложное слово с длин-

ным безударным началом, что и привлекает глаголы в эту позицию. Затем следует форма 3.3 (33% от всех частей речи), где глагол на слог короче (три слога), но также имеет длинное двусложное безударное начало и ударение на конце слова. Количество глаголов велико на врой позиции во всех вариациях, кроме двух – вариаций 3.5 (11%) и 3.6 (16%). В этих вариациях первое слово строки – четырехсложное слово с дактилическим окончанием: «На утренней заре пастух <...>», «По вольному распутию моря <...>». Такую ритмическую структуру чаще всего имеют прилагательные, которые и заполняют длинный междуударный интервал в этих вариациях (см. раздел «Прилагательные»).

Прилагательные. *Ритмические формы.* Прилагательное, как и глагол, следует за безударным трехсложием в неполноударной строке. Однако если глагол с легкостью заполняет эти три слога в любой из трех ритмических форм с пропуском одного ударения, то прилагательное делает это в разной степени в разных ритмических формах. Как мы помним, прилагательное – самое длинное слово русского языка (3,44 слога), для которого характерен длинный безударный конец слова. Следовательно, чтобы заполнить безударное трехсложие, прилагательное должно стоять на стопе, предшествующей пропуску ударения. Во II ритмической форме такой стопы нет: ударение пропущено в зачине, слово, которое могло бы расположить в зачине свои безударные слоги, должно было бы иметь длинное безударное начало, как глагол, а не длинный безударный конец, как прилагательное. Поэтому безударный зачин в первой ритмической форме заполняется прилагательными сравнительно редко. Прилагательные составляют 10% от всех частей речи, и прилагательных на этой позиции меньше, чем в других позициях той же ритмической формы. В III ритмической форме прилагательные интенсивно заполняют собой безударное трехсложие в двух ритмических формах из шести: в первую очередь там, где имеется дактилический словораздел. Чуть ниже мы поговорим об этом подробнее. В IV ритмической форме прилагательные заполняют длинный междуударный интервал интенсивнее, чем глаголы, в некоторых словораздельных вариациях (с гипердактилическим словоразделом) почти полностью вытесняя другие части речи: «Живее творческие сны <...>», «Подобный английскому сплину <...>». Это вызвано не только достаточным количеством вариаций с дактилическими и гипердактилическими окончаниями, но и синтаксическими причинами. Прилагательное образует очень тесную синтаксическую связь с существительным, а наши подсчеты и подсчеты других исследователей показали, что для строки наиболее типична синтаксическая структура с наиболее тесной связью между последними словами строки⁷. Прилагательное на второй позиции – идеальный способ создать тесную связь на

конце строки. Кроме того, определяемое им существительное в этом случае попадает на конец строки, в сильную позицию, что тоже типично.

Ритмические вариации третьей формы. Как уже было сказано, прилагательные наиболее активно заполняют длинный междуударный интервал в двух вариациях – 3.5 («Безумная душа поэта <...>») и 3.6 («Вечерняя находит мгла»). Эти вариации включают слово с дактилическим окончанием («безумная», «вечерняя»), типичное для прилагательных. Прилагательные на первой позиции в этих вариациях составляют соответственно 23 и 19% от всех частей речи – значительно больше, чем в других вариациях (см. табл. 10).

Наиболее избегаемый прилагательными тип слова – слово с мужским окончанием, с ударением на последнем слоге. Во всех позициях, где требуется слово с ударением на последнем слоге, прилагательных меньше, чем в других позициях, а на первой позиции вариации 3.2 и второй позиции вариации 3.5 (в обоих случаях – двусложные слова с ударением на конце) прилагательных вообще нет.

Существительные. Существительное – самая частотная часть речи, поэтому их количество велико в любой позиции. Длина существительного варьирует в самых широких пределах – от односложных («снег») до четырех-пяти сложных и более («одиночество», «благословение»). Поэтому ритмические условия слабо влияют на распределение существительных. При этом во всех формах и вариациях максимальное число существительных скапливается на последней позиции в строке. Частично этому способствуют пока плохо изученные общесинтаксические закономерности, частично – возможность поместить существительное, часто несущее большую семантическую нагрузку, в сильное положение в строке.

Местоимения. Местоимения – преимущественно короткие слова, их средняя длина – чуть короче двух слогов. Поэтому максимум местоимений приходится на те места строки, где предполагается двусложное или односложное слово, и они избегают те позиции, где предполагается слово из четырех слогов.

Наречия. Средняя длина – 2,68 слога. Предпочитает начало строки по синтаксическим соображениям: обстоятельство, относящееся к предложению в целом, часто оказывается в начале предложения. Наречие избегает позиций, где должно стоять четырехсложное слово.

Таблица 1

**Строки с пропуском одного метрического ударения на второй стопе
(III ритмическая форма)⁸ (497 строк)**

	1	3	4	% по горизонтали			% по вертикали		
				1	3	4	1	3	4
Глаголы	118	154	56	36,0	47,0	17,1	23,7	31,0	11,3
Существ.	205	142	271	33,2	23,0	43,9	41,3	28,3	54,5
Прилаг.	68	82	42	35,4	42,7	21,9	13,7	16,5	8,5
Наречия	62	30	37	48,1	23,3	28,7	12,5	6,0	7,5
Местоим.	25	72	76	14,5	41,6	43,9	5,0	14,5	15,3
Служебн.	6	2	8	37,5	12,5	50,0	1,2	0,4	1,6
Другие	13	15	7	37,1	42,9	20,0	2,6	3,0	1,4

Таблица 2

**Строки с пропуском одного метрического ударения на первой стопе
(III ритмическая форма) (328 строк)**

	2	3	4	% по горизонтали			% по вертикали		
				2	3	4	2	3	4
Глаголы	162	41	52	63,5	16,1	20,4	49,4	12,5	15,9
Существ.	81	107	159	23,3	30,8	45,8	24,7	32,6	48,5
Прилаг.	32	41	39	28,3	36,6	34,8	9,8	12,5	11,9
Наречия	26	21	22	37,7	30,4	31,9	7,9	6,4	6,7
Местоим.	13	101	38	8,6	66,5	25,0	4,0	30,8	11,6
Служебн.	1	5	3	11,1	55,6	33,3	0,3	1,5	0,9
Другие	13	12	15	32,5	30,0	37,5	4,0	3,7	4,6

Таблица 3

**Строки с пропуском одного метрического ударения на третьей стопе
(IV ритмическая форма) (2374 строки)**

	1	2	4	% по горизонтали			% по вертикали		
				1	2	4	1	2	4
Глаголы	464	344	547	34,2	25,4	40,4	19,6	14,5	23,0
Существ.	886	996	1207	28,7	32,2	39,1	37,3	42,0	50,8
Прилаг.	254	719	330	19,5	55,2	25,3	10,7	30,3	13,9
Наречия	236	160	109	46,7	31,7	21,6	9,9	6,7	4,6
Местоим.	407	92	154	62,3	14,1	23,6	17,1	3,9	6,5
Служебн.	55	18	5	70,5	23,1	6,4	2,3	0,8	0,2
Другие	72	45	22	51,8	32,4	15,8	3,0	0,9	0,9

Таблица 4

**Строки с пропуском одного метрического ударения на второй стопе
(III ритмическая форма), словораздельная вариация 3.1**
(мужское окончание первого слова, мужское окончание второго слова,
мужская и женская рифмы) (17 строк)

				% по горизонтали			% по вертикали		
	1	3	4	1	3	4	1	3	4
Глаголы	3	6	2	27,3	54,6	18,2	17,7	35,3	11,8
Существ.	5	5	11	23,8	23,8	52,4	29,4	29,4	29,4
Прилаг.	1	2	2	20,0	40,0	40,0	5,9	11,8	11,8
Наречия	2	1	1	50,0	25,0	25,0	11,8	5,9	5,9
Местоим.	5	3	1	55,6	33,3	11,1	29,4	17,7	5,9
Служебн.	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Другие	1	–	–	100,0	–	–	5,9	–	–

Таблица 5

**Строки с пропуском одного метрического ударения на второй стопе
(III ритмическая форма), словораздельная вариация 3.2**
(мужское окончание первого слова, женское окончание второго слова,
мужская и женская рифмы) (27 строк)

				% по горизонтали			% по вертикали		
	1	3	4	1	3	4	1	3	4
Глаголы	10	15	6	27,0	40,5	22,2	37,0	55,6	22,2
Существ.	6	4	8	33,3	22,2	44,4	22,2	14,8	29,6
Прилаг.	–	5	3	–	62,5	37,5	–	18,5	11,1
Наречия	8	3	3	57,1	21,4	21,4	29,6	11,1	11,1
Местоим.	3	–	7	30,0	–	70,0	11,1	–	25,9
Служебн.	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Другие	–	–	–	–	–	–	–	–	–

Таблица 6

**Строки с пропуском одного метрического ударения на второй стопе
(III ритмическая форма), словораздельная вариация 3.3**
(женское окончание первого слова, мужское окончание второго слова,
мужская и женская рифмы) (161 строка)

				% по горизонтали			% по вертикали		
	1	3	4	1	3	4	1	3	4
Глаголы	42	52	26	35,0	43,3	21,7	26,1	32,3	16,2
Существ.	67	53	75	34,4	27,2	38,5	41,6	32,9	46,6
Прилаг.	15	5	15	42,9	14,3	42,9	9,3	3,1	9,3
Наречия	23	11	11	51,1	24,4	24,4	14,3	6,8	6,8
Местоим.	4	30	24	6,9	51,7	41,4	2,5	18,6	14,9
Служебн.	4	1	4	44,4	11,1	44,4	2,5	0,6	2,5
Другие	6	9	6	28,6	42,9	28,6	3,7	5,6	3,7

Таблица 7

**Строки с пропуском одного метрического ударения на второй стопе
(III ритмическая форма), словораздельная вариация 3.4
(женское окончание первого слова, женское окончание второго слова,
мужская и женская рифмы) (135 строк)**

				% по горизонтали			% по вертикали		
	1	3	4	1	3	4	1	3	4
Глаголы	27	60	6	29,0	64,5	6,5	20,0	44,4	4,4
Существ.	53	23	90	31,9	13,9	54,2	39,3	17,0	66,7
Прилаг.	19	47	3	27,5	68,1	4,4	14,1	34,8	2,2
Наречия	23	3	9	65,7	8,6	25,7	17,0	2,2	6,7
Местоим.	8	2	26	22,2	5,6	72,2	5,9	1,5	19,3
Служебн.	2	—	1	66,7	—	33,3	1,5	—	0,7
Другие	3	—	—	100,0	—	—	2,2	—	—

Таблица 8

**Строки с пропуском одного метрического ударения на второй стопе
(III ритмическая форма), словораздельная вариация 3.5
(дактилическое окончание первого слова, мужское окончание второго
слова, мужская и женская рифмы) (74 строки)**

				% по горизонтали			% по вертикали		
	1	3	4	1	3	4	1	3	4
Глаголы	19	8	8	54,3	22,9	22,9	25,7	10,8	10,8
Существ.	30	33	37	30,0	33,0	37,0	40,5	44,6	50,0
Прилаг.	17	—	13	56,7	—	43,3	23,0	—	17,6
Наречия	3	5	7	20,0	33,3	46,7	4,1	6,8	9,5
Местоим.	3	27	8	7,9	71,1	21,1	4,1	36,5	10,8
Служебн.	—	1	1	—	50,0	50,0	—	1,4	1,4
Другие	2	—	—	100,0	—	—	2,7	—	—

Таблица 9

**Строки с пропуском одного метрического ударения на второй стопе
(III ритмическая форма), словораздельная вариация 3.6
(дактилическое окончание первого слова, женское окончание второго
слова, мужская и женская рифмы) (83 строки)**

				% по горизонтали			% по вертикали		
	1	3	4	1	3	4	1	3	4
Глаголы	17	13	8	44,7	34,2	21,1	20,5	15,7	9,6
Существ.	44	24	50	37,3	20,3	42,4	53,0	28,9	60,2
Прилаг.	16	23	6	35,6	51,1	13,3	19,3	27,7	7,2
Наречия	3	7	6	18,8	43,8	37,5	3,6	8,4	7,2
Местоим.	2	10	10	9,1	45,5	45,5	2,4	12,1	12,1
Служебн.	—	—	2	—	—	100,0	—	—	2,4
Другие	1	6	1	12,5	75,0	12,5	1,2	7,2	1,2

Таблица 10

**Первое слово в строке во II, III, IV ритмических формах и
в словораздельных вариациях третьей формы
(% от всех частей речи, проходящихся на первое слово)**

	Ритмические формы и словораздельные вариации								
	II	III	IV	3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	3.6
Стопы	2	1	1	1	1	1	1	1	1
Глаголы	49	24	20	18	37	26	20	26	21
Существ.	25	41	37	29	22	42	39	41	53
Прилаг.	10	14	11	6	—	9	14	23	19
Наречия	8	13	10	12	30	15	17	4	4
Местоим.	4	5	17	29	11	3	6	4	2
Служебн.	0 ⁹	1	2	—	—	3	2	—	—
Другие	4	3	3	6	—	4	2	3	1

Таблица 11

**Второе слово в строке во II, III, IV ритмических формах и
в словораздельных вариациях третьей формы
(% от всех частей речи, проходящихся на второе слово)**

	Ритмические формы и словораздельные вариации								
	II	III	IV	3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	3.6
Стопы	3	3	2	3	3	3	3	3	3
Глаголы	13	31	15	35	56	33	44	11	16
Существ.	33	28	42	29	15	33	17	45	29
Прилаг.	13	17	30	12	19	3	35	—	28
Наречия	6	6	7	6	11	7	2	7	8
Местоим.	31	15	4	18	—	19	2	37	12
Служебн.	2	0 ⁹	1	—	—	1	—	1	—
Другие	4	3	1	—	—	6	—	—	7

Таблица 12

**Третье слово в строке во II, III, IV ритмических формах и
в словораздельных вариациях третьей формы
(% от всех частей речи, проходящихся на третье слово)**

	Ритмические формы и словораздельные вариации								
	II	III	IV	3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	3.6
Стопы	4	4	4	4	4	4	4	4	4
Глаголы	16	11	23	12	22	16	4	11	10
Существ.	49	55	51	29	30	47	67	50	60
Прилаг.	12	9	14	12	11	9	2	18	7
Наречия	7	8	5	6	11	7	7	10	7
Местоим.	12	15	7	6	26	15	19	11	12
Служебн.	1	2	0 ⁹	—	—	3	1	1	2
Другие	5	1	1	—	—	4	—	—	1

Таблица 13

Количество глаголов, приходящихся на первое, второе, третье слово строки (% от всех глаголов этой формы или вариации)

	Слово в строке:		
	1	2	3
II	64	16	20
III	36	47	17
IV	34	25	40
3.1	27	55	18
3.2	27	41	22
3.3	35	43	22
3.4	29	65	7
3.5	54	23	23
3.6	45	34	21

Таблица 14

Количество прилагательных, приходящихся на первое, второе, третье слово строки (% от всех прилагательных этой формы или вариации)

	Слово в строке:		
	1	2	3
II	28	37	35
III	35	43	22
IV	20	55	25
3.1	20	40	40
3.2	—	63	38
3.3	43	14	43
3.4	28	68	4
3.5	57	—	43
3.6	36	51	13

Таблица 15

Количество существительных, приходящихся на первое, второе, третье слово строки (% от всех существительных этой формы или вариации)

	Слово в строке:		
	1	2	3
II	23	31	46
III	33	23	44
IV	29	32	39
3.1	24	24	52
3.2	33	22	44
3.3	34	27	39
3.4	32	14	54
3.5	30	33	37
3.6	37	20	42

Таблица 16

Количество местоимений, приходящихся на первое, второе, третье слово строки (% от всех местоимений этой формы или вариации)

	Слово в строке:		
	1	2	3
II	9	67	25
III	15	42	44
IV	62	14	24
3.1	56	33	11
3.2	30	—	70
3.3	7	52	41
3.4	22	6	72
3.5	8	71	21
3.6	9	46	46

Таблица 17

Количество наречий, приходящихся на первое, второе, третье слово строки (% от всех наречий этой формы или вариации)

	Слово в строке:		
	1	2	3
II	38	30	32
III	48	23	29
IV	47	32	22
3.1	50	25	25
3.2	57	21	21
3.3	51	24	24
3.4	66	9	26
3.5	20	33	47
3.6	19	44	38

Примечания

- ¹ Работа выполнена в рамках гранта на поддержку научных школ РФФИ (№ 95–15–98581)
- ² См *Ворт Д С* О грамматическом компоненте славянской рифмы (на материале «Евгения Онегина» А С Пушкина) // *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists* Columbus, Ohio, 1978 V 1 P 774–817, *Worth D S* Grammar in Rhyme Pushkin's Lyrics // *Russian Romanticism Studies in the Poetic Codes* Stockholm, 1979, *Гаспаров М Л* Эволюция русской рифмы // *Проблемы теории стиха* Л, 1984 С 3–36, *Шоу Дж Т* Части речи в рифмах основных стихотворных жанров и в концах прозаических синтагм у Пушкина // *Русский стих* Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика М, 1996 С 327–336, *Он же* Части речи в рифмах основных стихотворных жанров Пушкина (строфы, двустишия, вольная рифмовка) // *Известия РАН Сер лит и яз* (В печати)
- ³ См *Гаспаров М Л* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // *Проблемы структурной лингвистики* 1982 М, 1984 С 169–185, *Скулачева Т В* Ритм и морфология ритмика глаголов // *Русский стих* Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика М, 1996 С 234–244
- ⁴ *Зализняк А А* Грамматический словарь русского языка М, 1987
- ⁵ Следует оговориться, что одна из групп, выделяемых внутри глаголов, – вспомогательные и модальные глаголы – отличается от остальных именно очень короткими словами
- ⁶ Здесь и далее данные приводятся по *Гаспаров М Л* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // *Проблемы структурной лингвистики* 1982 М, 1984 С 169–185
- ⁷ См *Гаспаров М Л* Ритм и синтаксис происхождение «лесенки» Маяковского // *Проблемы структурной лингвистики* 1979 М, 1981 С 148–168, *Tarlinkskaja M* Rhythm – Morphology – Syntax – Rhythm // *Style* 1984 V 18 № 1 P 1–26, *Eadem* Meter and Mode English Iambic Pentameter, Hexameter, and Septameter and Their Period Variations // *Style* 1987 V 21 № 3 P 400–426, *Скулачева Т В* К вопросу о взаимодействии ритма и синтаксиса в стихотворной строке (английский и русский четырехстопный ямб) // *Известия АН СССР Сер лит и яз* 1989 № 2 С 156–165, *Она же* Лингвистика стиха структура стихотворной строки // *Славянский стих* Стиховедение, лингвистика и поэтика М, 1996 С 18–22
- ⁸ В табл 1 приводятся уточненные данные по сравнению со статьей *Скулачева Т В* Лингвистическая структура стихотворной строки части речи и ритмика // *Славянское языкознание XII Межд славистов Доклады российской делегации* М, 1998 С 508–520
- ⁹ Отсутствие частей речи данного типа обозначается как «–», малое количество (менее 0,5%) – как «0»

**Французская лексика в романе
А. С. Пушкина «Евгений Онегин»
и вопросы ее перевода на английский язык**

Первые переводы русской классической литературы осуществлялись в годы, непосредственно следовавшие за выходом в свет этих произведений. Что касается романа А. С. Пушкина, то он становится достоянием западного читателя только с конца 1930-х гг., когда появляются полные стихотворные переводы «Евгения Онегина» на английский язык. На сегодняшний день накоплен интересный опыт перевода романа Пушкина на английский язык, но этот богатый материал в должной мере до сих пор не описан¹.

Сравнительное изучение пушкинского текста и его переводов на английский – широкая и многосторонняя задача, связанная с трудностями, относящимися к разным аспектам языка и духовной культуры двух наций. Переводчики «Евгения Онегина» на английский язык всегда стремились проникнуть в тайну пушкинского искусства слова и воссоздать художественный мир романа, используя богатейшие ресурсы родного языка. В целом перевод произведений А. С. Пушкина как явление интернациональной жизни есть, по существу, столкновение двух культур, в результате которого происходит освоение духовных ценностей русского народа, с одной стороны, и обогащение русской культуры – с другой, поскольку любой перевод, имеющий целью эстетическое воздействие, есть совершенно особый вид толкования подлинника – его *художественная* интерпретация. В этом смысле совокупный опыт переводов необходимо рассматривать не с точки зрения отдельных неудач того или иного перевода, как это часто случается, а как последовательное и целенаправленное приближение к подлиннику, подразумевающее, в известном смысле, его творческое пересоздание².

Исходя из того, что всякий литературный памятник представляет собой прежде всего организацию словесного материала, а переводчик имеет дело непосредственно со словом, можно утверждать, что самым первым и важным этапом в исследовании переводов романа Пушкина является сравнение лексического состава текстов на английском языке с языком подлинника.

Изучение лексики «Евгения Онегина» в ее поэтическом употреблении представляет само по себе филологическую задачу огромной трудности, потому что, как писал академик В. В. Виноградов, «в стиле Пушкина произошло слияние всех жизнеспособных словарных элементов русского литературного языка предшествующей эпохи с общенародными формами разговорной речи и со стилями устной народной словесности, фольклора»³.

Особое место занимает иноязычная (особенно французская) лексика романа. Проведенное мной исследование имело целью раскрыть особенности эстетического функционирования лексики французского происхождения в образной ткани «Евгения Онегина» и вместе с тем определить пути ее передачи средствами английского языка⁴.

Поставленные вопросы рассматриваются на материале полного текста романа и семи переводов на английский язык, из которых пять переводов осуществлено американскими переводчиками (Б. Дойч, Д. П. Радин и Дж. З. Патриком, У. Арндтом, Ю. Кэйденом, В. Набоковым) и два – британцами (О. Элтоном и Ч. Джонстоном).

Выделение из пушкинского текста французских заимствований само по себе представляет достаточную трудность, возникающую вследствие социально-исторических перемен, происходивших в русском обществе со времени Пушкина. Многие французские слова укоренились в русском языке и стали общеупотребительными – их иноязычное происхождение в настоящее время почти забыто. Изменился и читатель «Евгения Онегина» – та общественная среда и атмосфера, в которой читался и воспринимался роман, ушла в далекое прошлое.

В связи с этим возникла необходимость уточнить параметры восприятия иноязычного элемента текста романа. Принадлежность слова «заимствованной лексике» предлагается установить на основании (а) «рецепции» слова современными носителями русского языка и (б) разнообразных филологических свидетельств – комментариев к роману А. С. Пушкина и материалов словарей русского языка. Здесь учитывается прежде всего наличие в словарной статье стилистических помет и этимологической справки, а также источники и характер оправдательных цитат к слову. Анализ словарей в их иллюстративной части помогает прояснить степень освоенности того или иного заимствования и соотнести его с определенным узусом. Особое внимание уделяется пояснениям и замечаниям «от Автора» относительно использованных им иноязычных слов, которые содержатся непосредственно в тексте романа и в «Примечаниях автора» после текста, что дает представление о том, какая иноязычная лексика отмечена самим Пушкиным. Такой подход позволил составить своего рода «тезаурус» заимствованной лексики романа «Евгений Онегин», представленной с точки зрения современного восприятия тремя группами слов: 1) словами общеупотребительными и не воспринимающимися в настоящее время как иностранные (такими, например, как «паркет», «шоссе», «кабинет»); 2) словами знакомыми, но практически не употребляющимися в речи («лорнет», «боа», «тет-а-тет») и, наконец, 3) словами непонятными – выпавшими из живого современного общения (например, «фараон», «ломбер», «картель»).

Лексика иноязычного происхождения, по преимуществу заимствованная из французского языка и ставшая неотъемлемой частью русского словарного состава (группа 1), на первый взгляд, не вызывает затруднений при чтении романа, поскольку легко соотносима с предметами современной читателю материальной среды. Эта видимая легкость на деле оборачивается тем, что «понятные» слова остаются попросту незамеченными и в лучшем случае могут вызвать недоумение читателя, которому непонятно, почему со словом «вальс», например, ассоциируется такой «неуместный» эпитет, как «безумный»: «Однообразный и безумный, // Как вихорь жизни молодой, // Кружится *вальса* вихорь шумный <...>» (5, XLI), – или почему автор заявляет на страницах романа: «Но *панталоны, фрак, жилет*, // Всех этих слов на русском нет» (1, XXVI). В комментариях к роману можно всегда найти описание онегинского боливара, поскольку слово «боливар» совершенно выпало из употребления вместе с предметом им обозначаемым, но нигде нельзя встретить описания такого предмета женского костюма «онегинской поры», как «берет» («Кто там в малиновом *берете* // С послем испанским говорит?», 8, XVII). Экзотичность этого головного убора, его значение как модного аксессуара эпохи после наполеоновских войн, видимо, требует подробного комментирования даже для тех, кто хорошо знаком с портретными изображениями людей того времени. Иными словами, поскольку сегодня уже неуволима былая экзотичность и новизна освоенной лексики, современному читателю фактически недоступна ее предметно-образительная сторона, и в результате многообразии материального, предметного мира, запечатленного в романе, обедняется.

Необходимо подчеркнуть, что существующая ныне практика переводить в сноске иноязычное внесение, данное в тексте в его исконной художественной форме с помощью транслитерации, нисколько не меняет, если не ухудшает положение вещей: это искажает звуковой состав и рисунок тех строф, в которых это слово встречается. Так становятся обычными кулинарными терминами некогда яркие англицизмы «*roast-beef*» и «*beef-steaks*», привлекавшие первых читателей «Евгения Онегина» своим «инородным» звучанием и явным намеком на проникавшую в среду русской аристократии англomанию. При этом не только меркнет так называемый «колорит эпохи», но и совершенно нивелируется конкретное социально-историческое содержание, которое стоит буквально за каждым иноязычным внесением в романе.

Сказанное в полной мере относится и ко второй группе слов – слов известных современному носителю русского языка лишь рецептивно. Эти слова не употребляются в живой речи, однако относительная частота их использования в языке художественной литературы XIX в. в какой-то степени обеспечивает их понимание на уровне семантики. При толко-

вании таких слов на помощь могут прийти словари русского языка, которые раскрывают понятийный объем слова, а через иллюстративные цитаты передают его ассоциативный фон. (См., например, слово «котильон» в Академическом словаре русского языка: толкование и иллюстративная цитата из произведения Вересаева дают представление о том, что котильон – это танец-игра; обнаруживается и отношение людей прошлого века к этому старинному танцу.)

Группа «незнакомых» слов относительно малочисленна (ее объем прямо зависит от уровня эрудиции читателя). Трудность, которую она представляет для понимания текста романа А. С. Пушкина, заключается в том, что лексика этой группы не относится к сфере общелитературной речи, поскольку представлена выпавшими из употребления терминами. Как термины слова «боливар», «аи», «ломбер» обладают строго ограниченным понятийным содержанием. Пушкин раскрывает читателю содержание дуэльного термина «картель», например, непосредственно в тексте: «То был приятный, благородный, // Короткий вызов, иль *картель* <...>» (6, IX). Если это понятийное содержание неизвестно читателю, то ему становятся недоступными целые пласты смысла, что происходит, в частности, при чтении следующих строк: «И постепенно в усыпление и чувств и дум впадает он, // А перед ним воображение свой пестрый мечет *фараон*» (8, XXXVII). Слово «фараон» – название карточной игры – не регистрируется словарями современного русского языка. Тем не менее карточные термины и термины игрецкого арго в свое время относились к живым формам дворянской языковой культуры, и их «знаковый» характер был общепонятен. Академик В. В. Виноградов раскрыл символику карт в поэтике «Пиковой дамы» А. С. Пушкина, показав, что «игра в фараон входит в сюжет “Пиковой дамы”, главным образом, со стороны таинственных, фантастических возможностей, в ней скрытых»⁵. Фараон как символ «игры случая, борьбы-счастья» и «тайной недоброжелательности» использован и в «Евгении Онегине», где человеческое воображение слилось в олицетворении с банкометом, мечущим колodu карт-картинок.

Приведенный пример наиболее наглядно показывает, что понимания иноязычного слова пушкинского произведения на уровне семантики явно недостаточно; стихотворная форма романа, важность которой подчеркнул сам Пушкин, требует оценки как стилистического потенциала, заложенного в иноязычной лексике в целом, так и осознания эстетической нагрузки, получаемой словом в стихе.

Исследование показало, что так называемый варваризм играет особую роль в языке Пушкина. В России XVIII и первой трети XIX в. французский варваризм был словом преимущественно устной речи, живого общения, и его чужеродность, а также разговорно-бытовой характер остро

ощущались современниками Пушкина; языковая полемика А. С. Шишкова с карамзинистами – яркое тому подтверждение. Живость французского варваризма – звучащего по-французски слова – Пушкин блестяще использовал в художественных целях, обыгрывая в стихе его иноязычную форму путем сочетания с коренной русской лексикой, в частности, в «Евгении Онегине». Ср.: «Да вот в бутылке засмоленной, // Между жарким и *бланманже*, // Цимлянское несут уже <...>» (5, XXXII); «Горшки, тазы *et cetera*, // Ну, много всякого добра» (7, XXXI); «Monsieur l'Abbé, француз убогой <...>» (1, III). В рамках таких словосочетаний, как «охлопать *entrechat*» и «roast-beef окровавленный», например, возникают совершенно неожиданные стилистические контрасты, а эвфонические эффекты, основанные на переключке «чужеродных» звуков, вызывают у читателя яркие слуховые и зрительные образы.

Выше уже было отмечено, что варваризмы, использованные Пушкиным, примечательны не только благодаря своей иноязычной форме, но и тому новому содержанию, которое они несли с собой. Так, умение делать «*entrechat*» было новейшим достижением искусства балетного танца, а кулинарная новинка «roast-beef окровавленный» у современников Пушкина – первых читателей «Евгения Онегина» – вызывала цепь литературных и социо-культурных ассоциаций, сегодня утраченных. Именно поэтому иноязычное слово многократно подчеркивается в стихе, например, с помощью рифмы, которая, как известно, имеет функцию смыслового выделения. В «Евгении Онегине» обнаруживается большое количество рифм с иноязычными словами, среди которых выделяются явно комические. Ср.: «дыша» – «*entrechat*», «*et cetera*» – «добра», «W. Scott» – «расход»; «мосье Финмуш» – «муж». Уникален пример синтаксического и ритмико-интонационного выделения заимствований «*du comme il faut*» (франц.) и «*vulgar*» (англ.) в восьмой главе. Противопоставление, смысловой контраст понятий, обозначенных этими непереводаемыми на русский язык словами, подчеркивается знаком конца строфы, ритмическим и интонационным переломом в стихе.

В стиле Пушкина наравне с иностранными словами как таковыми большую нагрузку несли и те французские заимствования в русской оглазовке, которые, будучи уже освоенными к началу XIX в., еще не утратили связь с языком-источником. В поэтическом словаре эпохи Пушкина такие общеупотребительные сегодня слова, как, например, «бокал» и «кабинет», имели особое эстетическое наполнение. Для поэта слово «кабинет» было окружено ассоциациями, связанными с новой для русского сознания философией, в которой особую ценность стали приобретать уединенное бытие и вдохновенный труд, – частная жизнь человека. Так, в дружеских посланиях Пушкина слово «кабинет» отмечено высокой экспрессией: «Как обниму тебя! // Увижу кабинет, // Где ты всегда мудрец а иногда мечта-

тель // И ветреной толпы бесстрастный наблюдатель»; («Чаадаеву»); «Вот кабинет уединенный, // Где я, Москвою утомленный, // Вдали обманчивых высот <...> // Живу с природной простотой, // С философической забавой // И с музой резвой и младой...» («Послание к Юдину»).

Интересны семантико-стилистические изменения, происходящие в языке поэзии со словом «бокал». К началу XX в. метафоризация слова в поэтическом словаре достигла предела, и поэтому сегодня после изысканных, но почти бесплотных, блоковских метафор (вроде «бокал стеклянных влаг») кажется удивительным, что слово «бокал», использованное Пушкиным метафорически, не теряет своей «предметности», тесной связи с реальным миром, оставаясь при этом в сфере высокой поэзии. Ср.: «Она не ведает, что дружно можно жить // С Киферой, с портиком, и с книгой, и с *бокалом*; // Что ум высокий можно скрыть // Безумной шалости под легким покрывалом» («К Каверину»); «Смирились вы, моей весны // Высокопарные мечтанья, // И в поэтический *бокал* // Воды я много подмешал» (ЕО, Путеш.).

Анализ лексики иноязычного происхождения в романе «Евгений Онегин» установил, что раскрытие семантического потенциала пушкинского слова, – а значит, и более полное осознание его эстетической ценности, – возможно лишь на основе понятия лексической полифонии в художественном тексте, введенного и разработанного В. Я. Задорновой⁶. На материале произведений Шекспира и их переводов В. Я. Задорнова показала, что полифоническое звучание художественного слова в единстве всех его смысловых обертонов и стилистических оттенков является его «категориальным» свойством, делающим художественный текст тем, что он собой представляет, а именно – произведением словесного искусства. Благодаря семантической глобальности художественного слова произведение большой литературы становится открытым для поколений читателей, находящихся в нем скрытые перспективы смысла.

В «Евгении Онегине» обрусевшее французское заимствование может раскрывать оттенки значения французской лексемы. Например, семантика «вымысла, обольщения, чудесного приключения» французского слова «*gotan*» необычайно точно обыграна Пушкиным в строках, описывающих «романические» переживания юной героини: «Теперь с каким она вниманьем // Читает сладостный *роман*, // С каким живым очарованьем // Пьет обольстительный обман!» (3, IX). Наиболее полно полифония слова «роман» реализуется в заключительной строфе «Евгения Онегина» в составе развернутой метафоры: «Блажен, кто праздник жизни рано // Оставил, не допив до дна // Бокала полного вина, // Кто не дочел ее *романа* // И вдруг умел расстаться с ним, // Как я с Онегиным моим» (8, LI). Здесь читательское восприятие колеблется между такими

значениями, как «книга нового литературного жанра – романтическое приключение – вымышленное повествование».

В отношении французского слова наблюдается и другой род полифонии. Слово французского происхождения существует в русской речевой культуре и литературной традиции в двух обличьях – французском и русском. Самый яркий тому пример – французское слово «monsieur» и его русский вариант «мосье» (ср.: «Monsieur L'Abbé» и «мосье Трике»). В сознании русского человека XIX в. они едины, во многом, возможно, благодаря Пушкину. В них закрепилось отношение к тем французам, которых русские помещики «выписывали» из-за границы «вместе с годовым запасом вина и прованского масла», как это сделал отец Петруши Гринева в повести «Капитанская дочка».

Следующий шаг – определение художественного (эстетического) назначения иноязычной лексики в пределах структурно-оформленного целого, выделяющегося в составе пушкинского произведения (отдельной строфы или главы).

Иноязычные внесения первой главы романа наиболее многочисленны. В строфе они играют роль своеобразного эфонического центра, образуя с окружающей их лексикой уникальные звуковые переключки; выделенные просодически, они несут дополнительную смысловую нагрузку и те сложные социокультурные ассоциации, которыми они облечены, создают неповторимую игру тем и образов, усугубляя смысловую нагрузку стихотворного текста. Так, «roast-beef окровавленный» – не просто приманка аристократического вкуса, но и намек на известный «байронизм» героя, для которого «грубая английская пища» – непременный атрибут дендизма. Благодаря англицизмам «roast-beef» и «beefsteaks» в строй произведения вводится второй план – тем и образов европейской литературной традиции, связанной с именами Байрона, Бульвер-Литтона, Парни. Вместе с тем «roast-beef» – традиционное блюдо британцев – поэтически преобразуется в онегинской строфе, становясь центральным образом в картине роскошного пиршества, построенной на описании не гастрономических свойств, а эстетически-зрительных качеств заморских блюд:

Пред ним roast-beef окровавленный
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Страсбурга пирог нетленный
Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым. (1, XVI)

Необыкновенная пластичность созданного Пушкиным образа достигается прихотливой игрой фрикативных и взрывных звуков: «roast-beef

окровавленный» – «трюфли» – «французской» – «Страсбурга пирог негленный» – «сыром лимбургским живым». Так знакомый современникам Пушкина литературный образ переосмысливается, получает новое художественное содержание.

Экспрессивная энергия французского слова, многократно усиленная в стихе, реализуется в XVII строфе первой главы, в которой французский балетный термин «entrechat» аккумулирует экспрессию шума театрального партера,

Где каждый, вольностью дыша,
 Готов охлопать entrechat,
 Обшикать Федру, Клеопатру,
 Моину вызвать (для того,
 Чтоб только слышали его). (1, XVII)

Французское слово привносит в контекст всего произведения отзвук «чужой речи», обозначая собою тонкие, едва уловимые переходы внутри повествовательного стиля в романе, сообщая повествованию то оттенок фамильярно-бытового стиля речи, мешавшего французские слова с просторечием, то оттенок авторской речи:

Судьба Евгения хранила:
 Сперва *Madame* за ним ходила,
 Потом *Monsieur* ее сменил.
 Ребенок был резов, но мил. (1, III)

Иными словами, французская лексика является одним из средств достижения разнообразия речевого рисунка в строфе.

Иностранные внесения первой главы в комплексе со всеми иноязычными словами в русской огласовке, которыми изобилует текст (например, иностранными именами собственными), создают впечатление игры иноязычным словом, основанной в первую очередь на его «инородном» звучании.

Использование иностранного внесения в восьмой, заключительной главе романа «Евгений Онегин» отлично от его разнообразных применений, описанных выше. Обращает на себя внимание то, что англицизмы и францизмы этой главы малочисленны, обозначают преимущественно понятия, относящиеся к реалиям светского быта и поведения («*roust*», «*le comme il faut*», «*tête-à-tête*»), являются словами непереводаемыми на русский язык, но хорошо освоенными в прошлом (о чем свидетельствуют словари русского языка, в которых эти слова регистрируются в русской транскрипции). Эти слова не обыгрываются в тексте со стороны «звучания», однако все они так или иначе комментируются автором. Не экзотическая форма, а понятийное содержание иностранного слова выступает в седьмой главе на первый план.

Всю полноту смыслового выделения в стихе получает понятие «*le comme il faut*». Автор, характеризуя свою героиню, раскрывает его содержание в тексте:

Она была нетороплива,
 Не холодна, не говорлива,
 Без взора наглого для всех,
 Без притязаний на успех,
 Без этих маленьких ужимок,
 Без подражательных затей...
 Все тихо, просто было в ней,
 Она казалась верный снимок
Du comme il faut... <...>. (8, XIV)

Подчеркивая смысл этой характеристики, Пушкин противопоставляет понятие «*le comme il faut*» понятию «*vulgar*», которое он комментирует с «еле скрываемой» иронией. Интонационно-экспрессивная отмеченность французского выражения в строфе, его роль в характеристике Татьяны и, наконец, его положение в последней главе – все позволяет говорить о важности этого понятия среди центральных тем романа. Этим понятием Пушкин обозначил тот культурный тип личности, который он так высоко ценил, считая его достижением русской дворянской культуры.

Процесс освоения на русской почве заимствованных форм культуры освещается Пушкиным на протяжении всего романа и составляет отдельную его тему. Приемы контрастного сближения и столкновения чужеродного и исконно русского характеризуют поэтику «Евгения Онегина» в целом, и контрастные сопоставления на уровне понятий и слов, ими обозначенных, встречаются в тексте повсеместно. Не только иностранное внесение, но и освоенное заимствование выполняет вышеозначенную лингвопоэтическую функцию. В романе чужеродное качество или черта часто иронически «снимаются», и за ними обнаруживается вполне русское содержание. Например:

Недуг, которого причину
 Давно бы отыскать пора,
 Подобный английскому *сплину*,
 Короче: русская *хандра*
 Им овладела понемногу <...>. (1, XXXVIII)

Проведенный анализ подтвердил предположение о том, что французская лексика несет в романе особую художественную нагрузку (как собственно французское слово, так и освоенное заимствование). Благодаря осложненной семантике и укорененности в русском речевом сознании она служит живым источником смысловой многоплановости в стихе; ее

иноязычное «звучание и облик», а также богатая ассоциативность преобразуют образный строй всего произведения.

В связи с этим возникает вопрос, в какой мере переводы романа Пушкина на английский язык адекватны подлиннику с точки зрения передачи французского лексического материала во всей полноте его образных применений⁷.

Сплошной анализ переводов выявляет многочисленные случаи использования переводчиками слов и фраз французского происхождения при переводе *русской* лексики оригинала. На первый взгляд, это кажется оправданным: такие слова, как «*belle(s)*», «*beau(x)*», «*tête(s)*», «*soirée(s)*» и проч., призваны, очевидно, передавать колорит эпохи аристократических салонов, светских красавиц и праздничных развлечений. Однако всегда ли французские заимствования допустимы при переводе *русской* лексики оригинала, тем более что английский язык располагает необходимой лексикой общего языка?

Например, Дж. Остин, непревзойденный мастер слова, устами одной из своих героинь выразила отношение к слову «*beau*» как к слову нелепому, бессмысленному и претенциозному⁸. Это важнейшее для филолога свидетельство: слово «*beau*» не может считаться допустимым при переводе строк, известных каждому образованному русскому человеку:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы,
Или блистали, мой читатель <...>. (1, II)

Однако это слово с легкостью вставляется в перевод Б. Дойч, очевидно просто «для рифмы»:

Onegin, meet him, born and nourished
Where old Neva's grey waters flow,
Where you were born, or as a *beau*,
It may be in your glory flourished. (1, II)

Подход к решению этого вопроса с позиций филологии требует возможно более полного описания французского материала переводов и его систематизации с точки зрения функциональной значимости того или иного вида лексики.

Известно, что французские вкрапления в английскую речь оцениваются английскими филологами, специалистами в области культуры речи, в общем негативно, поскольку имеют резкую социально-классовую окраску⁹. Отношение к французскому языку как к жаргону «престижного социума» в современной Англии нашло отражение и в литературе; например, в произведениях П. Дж. Вудхауса англо-французское «наречие» представителей высших слоев общества получает свое крайнее

выражение – доводится до абсурда и тем самым осмеивается. Наряду с этим французской лексикой широко пользуются и Дж. Остин, и Байрон – писатели; наиболее близкие той среде и эпохе, которые изображены Пушкиным в романе. Известно также, что на протяжении веков английский язык черпал слова и понятия из французского языка. Двойственное отношение: открытое неприятие и глубокое усвоение французской лексики всегда сопровождали процесс заимствования. Эти сложные отношения между двумя языками, английским и французским, нельзя не учитывать при оценке переводов Пушкина на английский язык.

В ходе сопоставительного исследования потребовалось выделить параметры анализа, которые учитывают как собственно языковые характеристики французской лексики, так и ее лингвопоэтическую нагрузку в англоязычном тексте: 1) характер лексики (узуальность, степень освоенности, наличие / отсутствие «синонимов» в общенародном словарном составе); 2) положение слова в английской литературно-художественной традиции (его социокультурный ореол и эстетический потенциал); 3) функциональная нагрузка в тексте перевода (передача «колорита», специализация значений, стиховые функции).

Французская лексика, встречающаяся в англоязычных переводах романа Пушкина «Евгений Онегин», представляет собой в основном освоенные английским языком слова и выражения французского происхождения. Степень их освоенности различна: одни слова почти полностью укоренились в английском языке и получили английскую огласовку, другие – сохраняют связь с родным языком и отмечаются как иноязычные в толковых словарях английского языка. Сопоставление англоязычных текстов переводов наглядно показывает, что переводчики часто обращаются к французскому слову в поисках точного смысла и большей выразительности.

Наиболее часто встречаются и свободно используются в переводах слова «*belle(s)*», «*salon(s)*», «*soirée(s)*», «*tête(s)*». Заимствования этого рода вошли в словарный состав английского языка и укоренились на правах специальной лексики. В отличие от своих общеупотребительных «синонимов» («*beauty*», «*drawing-room*», «*party*») они ограничиваются обиходом «высших слоев общества» и поэтому чаще всего встречаются в составе так называемой «несобственно прямой речи» в текстах переводов. Ср., например: «Что? Приглашенья? В самом деле, // Три дома на вечер зовут <...>» (1, XV) – «What? Inviatations? Three ladies mention a *soirée* <...>» (Б. Дойч, 1, XV); «What? Invitations? Yes, three houses // have each asked him to a *soirée* <...>». (Ч. Джонстон, 1, XV). Здесь «*soirée*» – эквивалент русскому слову «вечер» в значении «вечернее собрание приглашенных гостей», и как таковое оно регулярно воспроизводится в переводах.

В составе лексики, обозначающей реалии дворянского социума и повсеместно использующейся в переводах, выделяется отдельная темати-

ческая группа – французские заимствования, которые в английском языке обозначают различные социальные роли (типа «fiancé(e)», «beau», «libertine», «connoisseur»). Заимствования этой группы не имеют «синонимов» среди лексики английского корня. В английских словарях они отмечены как устарелые или принадлежащие формальному стилю речи (см., например, Collins Cobuild English Language Dictionary). Их использование в качестве эквивалентов русской лексики конкретизирует смысл высказывания, а иногда и своеобразно «толкует» русский текст оригинала. Ср.: «Он мыслит: “Буду ей спаситель. // Не потерплю, чтоб развратитель // Огнем и вздохов и похвал // Младое сердце искушал <...>”» (6, XV. XVI. XVII) – «He reasons: “I will come between // And save her from that *libertine*, // Who with the sighs and flattery // Would tempt her heart away from me <...>”» (Д. П. Радин и Дж. З. Патрик, 6, XV. XVI. XVII). Здесь стилистическая окраска литературных штампов, которыми мыслит Ленский, усиливается французским словом, отмеченным в стихе рифмой.

Специфическое речевое поведение отражают и слова «*render-vous*», «*billet(s)-doux*», «*tête-à-tête*», заимствованные из французского «галантного» словаря. Эти слова употреблялись намеренно, им не было замены в родном языке (будь то русский или английский), поскольку особый подразумеваемый смысл, который в них заключен, был рассчитан на избранных, а само содержание стоящих за ними понятий не могло иметь выражения на родном языке по соображениям «хорошего тона» – светского приличия. Из этой лексики, широко употребительной в русской речи прошлого столетия, Пушкин использовал только слово «*tête-à-tête*» (глава 8).

Среди французских слов, обозначающих реалии жизни и речевого обихода дворянства, выделяются два понятия, которые связаны с глубинными сторонами его жизни: «*monde*» – «свет» – сфера общественного представительства дворянина, где он человек своего сословия среди своих, дворянин в дворянском «собрании» и «*ennui*» – «скука» – «болезнь века», затронувшая самые основы бытия высшего сословия. Оба слова используются во всех переводах романа (наряду с «синонимами» германского корня «*world*» и «*boredom*»), однако перевод, выполненный В. Набоковым, выделяется среди прочих тем, что русское слово «свет» в значении «высшее общество» предается прямо французским заимствованием «*monde*». Ср.: «Условий света свергнув бремя <...>» (1, XLV) – «Having cast off the burden of the *monde's* conventions <...>» (В. Набоков, 1, XLV). Парадоксальным образом французское слово при чтении английского «Евгения Онегина» в переводе В. Набокова воспринимается и осознается как реалия русского речевого обихода XIX в. Иначе говоря, в этом переводе французским заимствованием «*monde*» ограничена, выделена и подчеркнута самобытность явления: «русская аристократия в своем кругу».

Как отмечает Оксфордский словарь английского языка, «ennui» могло бы считаться полностью натурализовавшимся словом в составе лексики английского языка, если принять за критерий частотность его употребления. Однако произношение «ennui», за неимением английского аналога, остается для английского языка чужеродным. Примечательно, что у французского заимствования «ennui» и русского слова «скука» сходный экспрессивно-оценочный ореол, и поэтому французское заимствование может использоваться в качестве эквивалента исконного русского слова при переводе тех строк «Евгения Онегина», где особенно ярко проявляется его негативная окраска, например, в пятой главе, в составе олицетворения. Ср.:

Зовут задорных игроков
 Бостон и ломбер стариков,
 И вист, доньше знаменитый,
 Однообразная семья,
Все жадной скуки сыновья. (5, XXXV)

*Omber and boston claim the old,
 A great monotonous family
 All born of gluttonous ennui.*

(Д. П. Радин и Дж. З. Патрик, 5, XXXV)

Самую многочисленную группу французских заимствований, использованных в английских переводах «Евгения Онегина», составляют слова, обозначающие предметы материальной культуры. Франция традиционно считалась законодательницей «вкуса» («le bon goût»), и на протяжении всего нового времени европейские языки заимствовали из французской лексики наименования предметов мебели и одежды, термины рукоделия и кулинарии, цветообозначения. Лексика этого рода встречается во всех переводах, но перевод Ч. Джонстона выделяется на фоне других: в нем обнаруживается наибольшее количество французской лексики предметно-бытового характера; при этом по-французски передаются и русские наименования самых простых, казалось бы, предметов. Так, неожиданным образом «мостовая», «шубы», «узор» превращаются во французские «*parvé*», «*pelisses*», «*atour*». «Еще усталые лакеи // На шубах у подъезда спят <...>» (1, XXII) – «*still in the porch, exhausted-stupid, // the footmen sleep on the pelisses <...>*» (Ч. Джонстон, 1, XXII); или: «Ее изнеженные пальцы // Не знали игл; склонясь на пяльцы, // Узором шелковым она // Не оживляла полотна» (2, XXVI) – «*Her tender touch had never fingered // the needle, never had she lingered // to liven with a silk atour // the linen stretched on the tambour*» (Ч. Джонстон, 2, XXVI).

Использование в тексте французских внесений дает возможность разнообразить художественные средства в воспроизведении предметно-бытового плана романа. Наряду с этим можно предположить, что пере-

водчик использует французское слово тогда, когда сталкивается с «непереводимым» русским словом. Действительно, и русские шубы, и широкие проспекты молодой русской столицы, которых не знала средневековая Европа, можно по праву считать русскими реалиями, передача которых средствами другого языка, как известно, крайне сложна. Используя французское слово, Ч. Джонстон находит в иной культуре сходное (или близкое) явление, подчеркивая его специфичность путем выделения французского слова (курсив, иноязычное звучание, рифма). Наиболее яркий пример замены русской реалии можно найти в строфе IV второй главы, в которой русское слово «барщина» передается французским термином «*corvée*».

В своей глуши мудрец пустынный,
Ярем он *барщины старинной*
Оброком легким заменил;
И раб судьбу благословил. (2, IV)

A thinker in a desert mission,
he changed the *corvée of tradition*
into a small quit-rent – and got
his serfs rejoicing at their lot. (Ч. Джонстон, 2, IV)

Русский лексический материал, представленный в переводах заимствованной из французского лексики, более рельефно обозначил проблему «непереводимого в переводе». Русские исторические реалии, как оказалось, могут быть переведены с помощью французских лексических единиц, так как последние выражают понятия, близкие понятиям русской жизни. Не выделить отличное в языке и культуре (и соответственно транслитерировать слово), а найти сходное, общее для обеих культур – вот к чему приходит переводчик. Посредником при этом выступает третий, французский язык, к глубокому освоению которого шли разными путями и английский, и русский языки.

Среди многообразия слов французского корня, которое наблюдается в каждом отдельном переводе романа Пушкина на английский язык, французские слова-внесения, использованные в подлиннике и *перенесенные* в текст перевода, теряются. В тексте на английском языке их иноязычный облик скрадывается, а в некоторых случаях, обусловленных, как правило, стихотворным размером, и вовсе исчезает – французское слово превращается в «английское», т. е. произносится по нормам английской орфоэпии и не воспринимается как иноязычное. Понятно, что вместе с изменением формы слова, а точнее, ее восприятия читающим, отчасти уходит и то «содержание», которое слово привносит в контекст художественного целого; при этом потери на уровне одного стиха

могут вести к изменению художественного содержания строфы и, в конечном счете, – к искажению художественной перспективы всего текста.

В «Евгении Онегине» одухотворенное пушкинским «веселым гением» иноязычное слово сталкивается с просторечным, подхватывается «смешной» рифмой, вступает в неожиданные переключки и начинает буквально звучать в нашем сознании. Эта особенность иноязычного слова у Пушкина в определенной мере помогает переводчику: если на иностранном языке нельзя передать то новое социокультурное содержание, которое иноязычное слово приобрело на русской почве, то эстетическое впечатление живого – «звучащего» – слова передать средствами английского языка, безусловно, можно.

Когда переводчик заостряет внимание читателей на просодическом оформлении пушкинских внесений, стараясь воспроизвести звуковой образ, аналогичный оригинальному, усилия его оправдываются. Ср.:

Театра злой законодатель,
 Непостоянный обожатель
 Очаровательных *актрис*,
 Почетный гражданин *кулис*,
 Онегин полетел к театру,
 Где каждый, вольностью дыша,
 Готов охлопать *entrechat*,
 Обшикать Федру, Клеопатру,
 Моину вызвать (для того,
 Чтоб только слышали его). (1, XVII)

He's off – this ruthless legislator
 for the footlights, this fickle traitor
 to all the most adored *actrices*,
 this denizen of the *coulisses*
 that world where every man's a critic
 who'll clap an *entrechat*, or scoff
 at Cleopatra, hiss her off,
 boo Phaedra out as paralytic,
 encore Моёна, – and rejoice
 to know the audience hears his voice.

(Ч. Джонстон, 1, XVII)

В переводе усилен образ звучащего французского слова за счет перевода заимствований («актрис» и «кулис») оригинала на французский язык; французские слова образуют иноязычную – французскую – рифму. Тем самым не только компенсируется замена оригинальной формы подлинника («дыша» – «entrechat»), в которой французское слово «неожиданно» рифмуется с русским, но и создается яркий эвфонический эф-

фект, подобный тому, который наблюдается в пушкинском тексте: читатель как бы слышит обрывки французских фраз с характерными напряженными конечными гласными в словах («coulisses», «actrices»), грассированным «г». Звуковой образ «освистывающего» и «ошикивающего» актрис театрального партера поддерживается в переводе серией звукоподражательных глаголов «clap», «hiss (off)», «boo (out)», сходных по своей выразительности с соответствующими глаголами в подлиннике. В создании образа живого звучания используется и заимствованный из французского языка глагол «encoqe», вызывающий в памяти читателя характерные «крики из публики», требующей актеров «на бис».

Сопоставление нескольких переводов поставило вопрос о необходимости адекватной передачи не только французских внесений, но также и тех заимствований, которые не воспринимаются ныне как иноязычные. Обращение к переводу дало возможность проследить трудноуловимые изменения в семантике заимствований и выделить различные ассоциативно-культурные наслоения, сопутствующие их функционированию в разных языках.

В силу особенностей своего исторического развития, в частности, активного усвоения и латинского, и романского элемента, лексика английского языка включает целые пласты слов-синонимов латинского и романского корней. В английском языке «синонимы» разнородного происхождения служат, в частности, для обозначения одних и тех же объектов материальной культуры. Эта особенность лексического состава английского языка имеет важное значение для перевода.

Русско-английские словари, например, дают в качестве эквивалентов слова «роман» английские слова «novel» и «romance». «Novel» – слово общего языка, широко распространенное и употребительное, сохраняет свой терминологический статус и используется для обозначения целого жанра литературно-художественных произведений. В отличие от термина «novel» слово «romance», как свидетельствуют различные филологические источники, имеет явную эмоционально-оценочную окраску и окружено ореолом высокой экспрессии. В качестве термина оно обозначает род романов любовного и приключенческого содержания.

Благодаря своей семантической сложности и положительной стилистической окрашенности слово «romance» служит наиболее адекватным переводом русского слова «роман» в тех строках «Евгения Онегина», где оно освещено отношением героев к любимым книгам.

Ей рано нравились *романы*;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо. (2, XXIX)

From early on she loved romances,
they were her only food... and so,
she fell in love with all the fancies of
Richardson and of Rousseau. (Ч. Джонстон, 2, XXIX)

Применительно к образному использованию слова «роман» в составе развернутой метафоры заключительной строфы «Евгения Онегина» наиболее точным эквивалентом пушкинского слова можно считать слово «*novel*», поскольку только оно позволяет сохранить в переводе «предметность» и своего рода обыденность пушкинского образа, в котором жизнь человека сравнивается с чтением увлекательной книги:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее *романа*
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим. (8, LI)

Blest who life's banquet early
left, having not drained to the bottom
the goblet full of wine;
who did not read life's *novel*
to the end and all at once could part with it
as I with my Onegin. (В. Набоков, 8, LI)

И наконец, в англоязычном тексте русское слово «роман» может быть переведено собственно французским словом: в переводе Ч. Джонстона появляется французское внесение *roman*, выделенное в стихе и усиленное рифмой:

Он иногда читает Оле
Нравоучительный *роман*,
В котором автор знает боле
Природу, чем Шатобриан. (4, XXVI)

He reads to Olga on occasion
for her improvement, a *roman*
of moralistical persuasion,
more seaching than Chateubriand. (Ч. Джонстон, 4, XXVI)

Очевидно, что в данном контексте французский эквивалент русского заимствования «роман» наилучшим образом воспроизводит ироническое отношение автора к новейшим произведениям французской словесности.

В тексте «Евгения Онегина» большинство французских заимствований и галлицизмов используется в повествовании «от первого лица». При этом нельзя не заметить, что некоторые слова и выражения либо

подвергаются комментированию прямо в стихотворном тексте, либо «толкуются» в Примечаниях автора. Таких слов, которые оцениваются поэтом на страницах его романа, конечно, немного, но каждое из них в отдельности представляет интерес для филолога, а в совокупности они помогают создать речевой портрет автора, «сбивающегося» то тут, то там на обсуждение вопросов своего ремесла с читателем.

Интересно, что некоторые галлицизмы появляются «в скрытом виде». Так, в четвертой главе автор буквально переводит на русский язык французскую идиому «entre chien et loup» – «в сумерки»: «Люблю я дружеские враки // И дружеский бокал вина // Порою той, что названа // *Пора меж волка и собаки*» (4, XLVII). Для читателей XX в. смысл этой фразы не ясен, но современники поэта, по-видимому, воспринимали такой перевод как игру с галлицизмом, понимая, о чем идет речь, поскольку были в курсе языковой полемики вокруг галлицизмов в русском языке, и уж, конечно, знали само французское выражение. Читатель, который может оценить абсурдность перевода на русский язык этого галлицизма, получает одновременно эстетическое и интеллектуальное удовольствие, когда он вместе с автором обнаруживает потаенный смысл языка.

В английском языке фразеологизм «entre chien et loup» не получил распространения (так, его нельзя найти в словарях современного английского языка) и поэтому должен быть включен в текст перевода в своей изначальной форме, по-французски, иначе шутка Пушкина останется незамеченной, как в переводе Ч. Джонстона:

I like a friendly conversation,
the enjoyment of a friendly drink,
at hours, which, why I cannot think,
somehow has got the designation
of *time between the wolf and dog*.
Now hear the friends in dialogue. (Ч. Джонстон, 4, XLVII)

Лексический контраст, хотя и иной по природе, может быть воспроизведен, если обнаружить скрытое Пушкиным желание использовать французское выражение как таковое. По этому пути идет Б. Дойч, вводя в свой перевод французское словосочетание:

(A friendly glass, and friendly chatter
I've always thought well suited to
The hour called «*entre chien et loup*»,
The reason doesn't really matter). (Б. Дойч, 4, XLVII)

Таким образом, французские слова в переводе помогают обнаружить в тексте романа «скрытые галлицизмы», т. е. русские фразы, которые являются кальками с французского языка и с помощью которых Пушкин

обыгрывает русско-французскую диглоссию, существовавшую в русском обществе в его время.

В поэтическом языке Пушкина слово французского происхождения становится важным элементом в ряду изобразительных средств художника. Понимая это, многие переводчики стремятся воспроизвести художественный эффект «разноязычия» и широко используют в своих переводах заимствованную английским языком французскую лексику. Французский язык в англоязычных переводах романа А. С. Пушкина выявляет французскую подоснову текста «Евгения Онегина» и выступает своего рода языком-посредником между подлинником и переводами. Французский элемент становится тем началом, которое объединяет разные культуры, выявляя общее в них – принадлежность к единой европейской цивилизации.

Публикация подготовлена
В Я Задорновой

Примечания

- ¹ Вопрос о необходимости сопоставительного анализа разноязычных переводов «Евгения Онегина» был впервые поставлен академиком М П Алексеевым См *Алексеев М П* Разноязычные «Евгений Онегин» // Пушкин и мировая литература Л, 1987 С 351
- ² Об этом см подробно *Задорнова В Я* Филологические основы перевода поэтического произведения Автореф дисс < > канд филол наук М, 1976, *Задорнова В Я* Восприятие и интерпретация художественного текста М, 1984
- ³ *Виноградов В В* Словарь языка Пушкина Т I Предисловие М, 1956 С 10
- ⁴ О функциональном подходе к иноязычным заимствованиям в русском языке см *Ахманова О С* К вопросу о «допустимости вариантов», изменчивости норм и орфоэпии // *Melbourne Slavonic Studies* № 5–6 С 25
- ⁵ *Виноградов В В* Стиль «Пиковой дамы» // О языке художественной прозы М, 1980 С 190
- ⁶ *Задорнова В Я* Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования Дисс < > докт филол наук М, 1992 С 175–200
- ⁷ Положение о том, что именно слово является главным объектом переводоведения, обосновывается в кн *Виноградов В С* Лексические вопросы перевода художественной прозы М, 1978 С 5–6
- ⁸ Austen J *Sense and Sensibility* // Penguin Books С 146
- ⁹ *Fowler H W* A Dictionary of Modern English Usage 2nd ed С 212–213

РАЗДЕЛ 2

ВОПРОСЫ БИОГРАФИИ И ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА А. С. ПУШКИНА

В.И. Кулешов

Пушкин и Московский университет

Тема эта – сложная. В огромной пушкинистике в связи с ней есть единственная коротенькая статья профессора А. И. Кирпичникова, собственно, его речь, произнесенная 26 мая 1899 г. в конференц-зале Московского университета по поводу 100-летия со дня рождения Пушкина и напечатанная затем в книге «Очерки по истории новой русской литературы» (1903).

Разве не курьезно, что Пушкин, коренной москвич, не обучался в первоклассном, основанном самим Ломоносовым, Московском университете, а предпочел только что открытый Царскосельский лицей. Между тем поступить в университет ему ничего бы не стоило: знакомств и протекций было предостаточно...

Высказывания Пушкина о Московском университете противоречивы. «Москва – доньяне центр нашего просвещения; в Москве родились и воспитывались по большей части писатели, коренные, русские <...>» И в самом деле: Фонвизин, Новиков, Плавильщиков, Грибоедов... В другом месте Пушкин заявляет: «Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы». Не будучи поклонником немецкой идеалистической философии, Пушкин, однако, положительно оценивал увлечение ею московской студенческой молодежи. Ее влияние было благотворно, оно ослабляло вековое безраздельное господство всего французского в русских нравах и литературе, спасало молодежь от холодного скептицизма энциклопедистов. «Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий...»

В Московском университете Пушкин заметил историка Михаила Петровича Погодина – дельного и честного человека, хотел привлечь его в свой «Современник», к сбору материалов по истории Петра Великого. Дело, кажется, налаживалось. Погодин стал присылать результаты своих архивных разысканий, но к просьбам Пушкина – разрешить ему занять помощника в работе – император Николай отнесся холодно. А тут запротестовал и Московский университет, не желая расставаться с ценным сотрудником, и избрал Погодина ординарным профессором

истории. Пушкина это взбесило. Он писал Погодину: «Жалею, что Вы не разделались еще с Московским университетом, который должен рано или поздно извергнуть Вас из среды своей, ибо ничего чуждого не может оставаться ни в каком теле. А ученость, деятельность и ум чужды Московскому университету».

К несчастью, вдруг последовал и серьезный промах самого Погодина. Чтобы оживить деятельность Общества любителей российской словесности, Погодин, будучи секретарем этого Общества, в 1834 г. сделал так, что оно избрало Пушкина в свои члены вместе с Булгариным в то самое время, когда Булгарин был единогласно забаллотирован в Английском (Петербургском) обществе «как шпион, переметчик и клеветник» (письмо Пушкина Погодину от 7 апреля 1834 г.). Пушкин немедленно возвратил присланный ему диплом.

Надо отметить, что Московский университет оказал существенную услугу Царскосельскому лицее, особенно на первых порах при формировании преподавательского состава. Из Москвы был переведен профессор Н. Кошанский, сыгравший важную роль в поэтическом воспитании Пушкина («Мой Аристарх»). И будущий первый директор Лицея В. Малиновский – питомец Московского университета. Министр народного просвещения граф А. Разумовский, проводивший первый набор лицеистов и экзаменовавший их у себя на дому, перед этим был попечителем Московского университета.

Для укомплектования первого набора учащихся пришлось также перевести из Московского Благородного университетского пансиона семерых студентов: Вольховского, С. Ломоносова, Маслова, Матюшкина, Данзаса, Ржевского и Яковлева. Некоторые из них стали друзьями Пушкина.

Однако нельзя согласиться с главным выводом профессора Кирпичникова о том, что все, связанное с влиянием Москвы, «способствовало пробуждению у лицеистов интереса к поэзии». Хотя в Московском Благородном пансионе поэзия процветала (достаточно назвать Жуковского), в Лицее сложилась своя поэтическая культура. Среди семи названных выше воспитанников Московского пансиона не было ни одного поэта. Правда, начавший сочинять еще до лицея Пушкин приехал из Москвы, потом он заразил стихотворчеством Дельвига, а тот – Кюхельбекера, Илличевский, некоторое время слышавший среди однокашников первым поэтом, был петербуржцем. Поэты-лицеисты печатались в крупнейших журналах. Поэты-корифеи приезжали в Лицей на «поклон».

Об отношениях Пушкина с московской профессурой и его московских литературных связях написано немало. Здесь же мы выделяем только те, которые имеют самостоятельное значение. Возьмем лишь несколько имен: А. Мерзляков, М. Каченовский, И. Давыдов, С. Шевырев, М. Погодин, Н. Надеждин. В истории этих отношений, с одной стороны, частые нападки на

Пушкина, который поддразнивал профессоров-рутинеров эпиграммами, с другой – взаимное движение навстречу, продуктивное взаимодействие (хотя, конечно, мы сравниваем разнородные явления: личное живое свободное творчество гения и казенный уклад императорского учебного заведения с его циркулярными запретами, сквозь которые новая литература долго и мучительно пробивала себе дорогу).

Пушкин считал Мерзлякова «ужасным невеждой», но лично с ним он не общался. Немалая заслуга Мерзлякова перед отечеством заключается в том, что, став деканом факультета и заведующим кафедрой российского красноречия и поэзии в Московском университете, он обязал с 1804 г. читать лекции по-русски и сам читал на родном языке, навсегда закрепив предмет русской литературы в университетском преподавании. Мерзляков сочинял песни, некоторые из них стали народными («Среди долины ровныя...», «Чернобровый, черноглазый»). Как профессора студенты его ценили, хотя он был убежденным классицистом: лекции читал по Лагарпу и Эшенбургу. Однажды пустился хвалить «Россиаду» Хераскова как образцовую русскую эпопею, но по ходу разбора недостатков набралось столько, что Мерзляков, в сущности, ее разнес. Тогда же в одном из журналов студент П. Строев высмеял этот разбор.

Мерзляков любил украшать лекции примерами из произведений Ломоносова, Державина, но в современность далеко не заходил. Однако удержаться от искушений не мог и с кафедры поучал студентов: «Пушкин пишет хорошо, но, Бога ради, не называйте его сочинения поэмами». В то же время, словно украдкой, приносил в аудиторию и доверительно читал «Братьев-разбойников», не в силах объяснить красоты «Кавказского пленника», он даже плакал на кафедре, а в прекрасных местах безмолвствовал, пережидая спазмы в горле.

Наиболее слаб был Мерзляков в теоретических построениях, хотя выпустил две книги: «Краткое начертание изящной словесности», «Краткая риторика». Здесь у него на каждом шагу противоречия. Пытаясь выстроить некоторую теорию, он вдруг утверждает, что «понятие о прекрасном чуждо всяких законов». Однажды, запутавшись на лекции в дефинициях, Мерзляков обессилел и, приложив руку к сердцу, заявил: «Вот где система!»

«Охотником до журнальной драки», «клеветником без дарованья» был для Пушкина неумный, вспылчивый грек Каченовский, профессор по русской истории, статистике, географии и русской словесности. Пушкин и не подумал бы встретиться с ним когда-либо («бранились мы как торговки на вшивом рынке»), потому что глава так называемой «скептической школы» отрицал Карамзина, подлинность русских летописей, завещания Владимира Мономаха. В журналистике он начудил немало. В своем «Вестнике Европы» написал статью, в которой появле-

ние пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» в русской изящной словесности приравнивалось к невозможному случаю, как если бы в Благородное дворянское собрание втерся мужик в лаптях и армяке и всем отвесил бы: «Здорово, ребята!» (Статья принадлежала Глаголеву, сотруднику журнала.) Но судьба прихотлива, поэту довелось встретиться с «Кочерговским» (Пушкин) после лекции Давыдова в Московском университете 27 сентября 1832 г. Есть письмо Пушкина жене: «Сегодня еду слушать Давыдова, не твоего супиранта (т. е. ухажера. – В. К.), а профессора; но я ни до каких Давыдовых, кроме Дениса, не охотник, – а в Московском университете я оглашенный. Мое появление произведет шум и соблазн, а это приятно щекотит мое самолюбие». О том, как это произошло, сохранился рассказ студента И. А. Гончарова, будущего автора «Обломова». Пушкина пригласил С. С. Уваров, старый «арзамасец», в то время товарищ министра народного просвещения, ревизовавший Московский университет (тогда именно предreshался вопрос об изгнании Белинского-студента из университета). На следующий день 28 сентября Уваров обошел с Пушкиным весь университет. В доме Уварова на Малой Дмитровке был дан обед, на котором присутствовали Давыдов, М. Г. Павлов и М. А. Максимович.

Приглашая Пушкина, Уваров намеревался придать себе веса в глазах молодой общечественности. Давыдов читал все: и математику, и физику, и философию (не без успеха), и словесность. Вводя Пушкина в аудиторию, Уваров щегольнул заготовленной фразой: «Вот вам теория искусства, – указывая на Давыдова, – а вот и самое искусство», – жест в сторону Пушкина. «Пушкин был в то время для молодежи – все, – вспоминает Гончаров. – Когда он вошел, меня точно солнце озарило; я был в то время в чаду обаяния его поэзии; <...> стих его приводил меня в дрожь восторга. <...> И вдруг этот гений, эта слава и гордость России – передо мной, в пяти шагах. Я не верил глазам». Все происходило в читальном зале библиотеки. Давыдов закончил лекцию, и заступить на кафедру должен был Каченовский. Неожиданно у Пушкина возник жаркий спор с обоими профессорами о подлинности «Слова о полку Игореве». Разгорячились обе стороны. Давыдов и Каченовский отрицали его подлинность, а Пушкин отстаивал ее, задавая вопросы, на которые ученые мужи ответить не могли. На стороне Пушкина был студент О. М. Бодянский, будущий профессор-славист. Однако по отношению к некоторым историческим махинациям ревнителей «официальной народности» скептицизм Каченовского Пушкин одобрял. 27 декабря 1832 г. Каченовский подал свой голос за избрание Пушкина в члены Российской Академии. По свидетельству историка С. М. Соловьева, вскоре после смерти Пушкина Каченовский следующим образом отзывался о нем: «Один только писатель у нас мог писать историю простым, но живым и сильным, достойным ее языком. Это Александр Сергеевич Пушкин, давший превосходный образец исторического изложения своей истории Пугачевского бунта».

Когда после аудиенции у царя в 1826 г. Пушкин освободился от ссылки, он оказался среди московской университетской литературной молодежи. Не будем здесь останавливаться на его отношениях с «любомудрами», на попытке участвовать в «Московском наблюдателе» – все это достаточно описано. Скажем только, что «любомудры» хотели завладеть Пушкиным и в то же время слабо улавливали все то новое, что он создавал как «поэт действительности» на русской национальной почве. Только И. В. Киреевский угадал это качество в Пушкине, и мнение Киреевского радовало поэта. А вот чтение Пушкиным в салонах у Веневитинова и у других «любомудров» еще не разрешенного цензурой «Бориса Годунова» буквально ошеломило «младое» поколение. Хомяковский «Ермак», читанный также в салонах, был несравним с пушкинским шедевром, и слава Хомякова, этого кумира «любомудров», стала блекнуть.

Внимателен был Пушкин и к Шевыреву, писавшему недурные стихи и одно время разделявшему мысли поэта об искусстве и художественной критике. Шевырев вместе с В. Титовым перевели на русский язык, издали в 1826 г. и подарили Пушкину книгу Людвиг Тика и Вильгельма Ваккенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника – любителя изящного».

О труде Шевырева «Теория поэзии», вышедшем в 1836 г., Пушкин отзывался с похвалой, заметив, что Шевырев в своем мышлении наращивает историзм, обещает не следовать «ни эмпирической системе французской критики, ни отвлеченной философии немцев». Пушкин не дождал, к сожалению, до выхода в свет главного труда Шевырева – «История русской словесности, преимущественно древней» (т. 1, 1846), основанной на изучении первоисточников и ценной систематичностью изложения. Незадолго до смерти Пушкин на квартире Шевырева в Дегтярном переулке дружески обсуждал с ним все то же «Слово о полку Игореве». Встречались они не раз и у общих друзей. Впрочем, Пушкин несколько преувеличил заслуги Шевырева: в историзме тот далеко не пошел, а вскоре стал апологетом «официальной народности».

...Снова оживились связи поэта с Погодиным (который оставил в дневнике запись о покоряющих впечатлениях от «Бориса Годунова»). Погодин сам попытался следовать Пушкину, написал драму «Марфопосадница» (1830), ему удалось народные сцены: междоусобицы новгородцев, споры – быть или не быть их городу за Москвой. Пушкин написал благожелательную (явно приятельскую) рецензию, высказал в ней собственные соображения о народной драме, ее законах, принципах правдоподобия. Все это занимало его самого в связи с «Борисом Годуновым», так что погодинская пьеса оказалась лишь поводом для его размышлений на эту тему. «Покорение», испытанное Погодиным при авторской читке «Бориса Годунова», стало для него стимулом еще раз попробовать себя в

исторической теме. Так появились его сцены в лицах о Дмитрие Самозванце – этот труд он посвятил Пушкину. В сценах множество персонажей; среди них иезуиты, царица Марфа, которая то признает Григория своим сыном, то отрекается от него. Из Кремлевских палат действие переносится в шатер Марины Мнишек, на площадь между Грановитой палатой и собором, в дом Шуйского, в спальню Гришки, на Лобное Место. Действие кончается смертью Самозванца и народным избранием на царствование Василия Шуйского. Знаменательно: со слезами на глазах объявлял Погодин студентам о кончине Пушкина после дуэли.

Самыми сложными и в конечном счете удачными были у Пушкина отношения с Н. Надеждиным. Сын дьякона, воспитанник Рязанской семинарии и Московской Духовной Академии, высокообразованный профессор по кафедре изящных искусств и археологии, Надеждин в первых своих критических статьях (в «Вестнике Европы» за 1828 г.) выступил с резкими суждениями о «Графе Нулине», «Евгении Онегине», «Полтаве» («не надо иметь гения, чтобы родить Евгения»). Подписывался он чудакато: «экс-студент Никодим Надоумко» – и русскую литературу критиковал с позиций то классицизма, то романтизма. Читатели недоумевали: какого же направления Надоумко? Пушкин отвечал эпитаграммами: «Надеясь на мое презренье», «Сапожник». При личной встрече Надеждин Пушкину не понравился. Но вот в 1830 г. Надеждин защитил написанную на латыни докторскую диссертацию «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической». Критически рассматривая классицизм и романтизм, он доказывал, что оба они устарели и что в искусстве должны быть синтезированы лучшие стороны обоих течений. Это было началом теории, подводившей базу под пушкинский реализм.

В конце диссертации Надеждин сделал ошеломляющее заявление: «Где жизнь, там и поэзия» – это одно из основополагающих утверждений, чтобы объявить пушкинский реализм «поэзией действительности». В это же время подобное утверждение относительно Пушкина сделает с некоторыми ограничениями И. Киреевский. Но у Надеждина – основания универсальнее и глубже. Говоря о плодотворном соединении «двух крайностей» в современной поэзии, Надеждин считает, что именно в русской поэзии произойдет это слияние. А тут без Пушкина не обойтись. Он – выразитель духа времени. Надеждин заключает: «Явно отсюда, что патриотический энтузиазм составляет как бы родовое наследие русской поэзии»; и наконец: «чудное и достойное великого народа направление». Надеждин воспитал Белинского, который печатался в его журнале «Телескоп» и в литературном приложении «Молва». Пушкин заметил этот журнал, благожелательно отозвавшийся о «Борисе Годунове», а затем о новейших явлениях – «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Ревизоре» Гоголя. Надеждин совершил смелый гражданский подвиг,

опубликовав в «Телескопе» «Философическое письмо» Чаадаева, за что журнал был закрыт, а издатель отправлен в ссылку. Пушкин подготавливал почву для перехода Белинского в «Современник».

А в университете многое уже стало меняться. Профессионально формировались историография и русистика. Развитие шло от Шевырева к Ф. Буслаеву, затем к Н. Тихонравову, от Погодина – к Соловьеву, Грановскому, Ключевскому...

Под конец вспомним, что москвич, лицеист «пушкинского призыва» Ф. Матюшкин в 1862 г. предложил создать памятник Пушкину. На него собирали деньги со всей России и провели конкурс на лучшую работу. Московский университет был инициатором торжеств при открытии в 1880 г. на Тверском бульваре памятника поэту, созданного победителем конкурса некогда крепостным А. Опекушиным. В Москве же прозвучала знаменитая речь Достоевского о Пушкине.

Организатором юбилейных торжеств было то самое Московское общество любителей российской словесности, которое в свое время так не угодило Пушкину. Стоит напомнить, что собрания Общества происходили в небольшом круглом зале правого угла университета, который превратился позже в кабинет ректоров университета.

К вопросу о подлинном тексте и политическом содержании «Воображаемого разговора с Александром I»

Текст «Воображаемого разговора <...>» продолжает оставаться одной из самых сложных проблем пушкинской текстологии. Местонахождение беловика (если он вообще существовал, что не доказано) неизвестно. В нашем распоряжении находится только недоработанный черновик, причем сложный, изобилующий поправками и зачеркиваниями.

Недоработанным остался, как известно, тот фрагмент, где говорится об оде «Вольность». Т. Г. Цявловская печатала этот фрагмент следующим образом: «Когда б я был царь, то позвал бы Александра Пушкина и сказал ему: “Александр Сергеевич, вы прекрасно сочиняете стихи”. Александр Пушкин поклонился бы мне с некоторым скромным замешательством, а я бы продолжал: “Я читал вашу оду *Свобода*. Она написана немного сбивчиво, слегка <?> обдумана”, а я: – Но тут есть три строфы очень хорошие... “Я заметил, [вы] старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы. Вижу, что вы можете иметь мнения неосновательные; что вы не уважили правду личную и честь даже в царе”. – Ах, ваше величество, зачем упоминать об этой детской оде?»¹.

В настоящее время общепринятым является то чтение этого фрагмента, которое предложил и обосновал С. М. Бонди².

С. М. Бонди следующим образом понимал свою задачу: «Редактор должен внимательно проследить весь ход работы писателя над текстом в данной рукописи, проследить все варианты текста в той последовательности, в какой они создавались и отменялись (зачеркивались) автором. Текстолог должен вслед за писателем пройти все стадии создания им данного текста, он должен точно уяснить себе, в какой момент работы возник данный вариант, какой текст этот вариант заменил в рукописи и (в случае, если он сам оказался зачеркнут автором) что написано было вместо него. Дойдя таким образом до конца работы писателя над данным местом, до последнего слоя его поправок, текстолог (в черновике, подобном разбираемому [т. е. черновику «Воображаемого разговора...»]. – Д. И.) убедится, что автор бросил свою работу незавершенной, то есть, отметив, зачеркнув в рукописи *предпоследний слой* и начав вместо этого текста записывать придуманный новый, он не довел до конца этой последней работы и оставил вместо связного текста только, так сказать, наброски создаваемого им последнего слоя. Так как редактор не имеет права заканчивать, доделывать за автора недоделанную им работу, то он обязан дать в своей публикации *последний* законченный автором текст,

то есть предпоследний слой работы писателя» (Бонди, 121). Эти суждения С. М. Бонди в основном весьма убедительны. Но, конечно, не каждый недоконченный черновой текст содержит этот завершённый «предпоследний слой»: иногда писатель уточняет или даже пересматривает свой замысел по ходу работы над его реализацией. И тогда, не завершив одну редакцию, он переходит ко второй, которая в свою очередь может остаться незавершённой. Сталкиваясь с подобными случаями, самый добросовестный текстолог, если он убежден в существовании того *завершённого предпоследнего слоя*, о котором говорил С. М. Бонди, почти неизбежно принимает фрагменты различных редакций за единый, пусть и не всегда связный (что, конечно, вполне естественно в черновике) текст, а подчас еще и стремится «устранить» из этого текста все то, что препятствует реконструкции «предпоследнего завершённого слоя». Так, как бы независимо от намерений самого текстолога, возникает контаминация двух (иногда более) редакций.

Как представляется, все это имеет самое прямое отношение к тому чтению указанного фрагмента <<Воображаемого разговора...>, которое предложил С. М. Бонди. Напомним прежде всего его редакцию пушкинского текста:

«Когда б я был царь, то позвал бы А.<лександра> П.<ушкина> и сказал ему: “А.<лександр> С.<ергеевич>, вы прекр<асно> <?> сочиняете стихи”. Пуш<кин> поклонился бы мне с некоторым скромным замешательством – а я бы продолжал: “Я читал вашу Оду *Свобода*. Она вся писана немного сбивчиво, слегка обдуманно, но тут есть три строфы очень хорошие. Поступив очень неблагоприятно, [вы однакож не] старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы. Вы можете иметь мнения неосновательные, [но вижу], что вы уважили правду и личную честь даже в царе”. – Ах, в.<аше> в.<величество>, зачем упоминать об этой детской *Оде*?» (Акад., XI, 23).

Автограф читается следующим образом (приводим транскрипцию, составленную С. М. Бонди):

Ь
**Когда бь я был Царемь [то позваль бы А. П.] и
 прек <?>
 сказаль ему А. С. [я чи] вы сочиняете [прекрасные]
 стихи, [я читаю съ большимь удовольств] [А.] Пь
 некоторым
 поклонился бы мне съ [какимь] скромным за-
 бы**

мешательствомъ – а я продолжалъ – [Ваше сочи-
неніе]

[то – как бишь оно – Русл. и Л. – да точно –] я чи-

ее она вся [она] <?> [она]

таль вашу Оду *свобода*, [прекрасно хоть] [и]

немн<?> [потому] [что] слегка обдумано
писано сбивчиво, [мысли незрелы] [оть] [т]

[но это прости]

[молодо, зелено] – [вамъ ведь было 17 летъ когда]

[В. В.] [В. И. В.] а я

[вы написали] [эту Оду] – [это было въ 1817 году]
[когда]

но [къ] [статі]

туть есть три строфы очень хорошия – [благода-
дарю]

[не щадя] [моих ближнихъ]

оче

[вась что] [конечно вы поступили³ неблагоразум-
но⁴]

я заметилъ [благо] [я видель]

[зато не повторили нелепой клеветы], [не]

[вы однакожь не]

старались очернить меня в глазах народа

распространением нелепой клеветы – [это]

[вамъ] вижу что

[делаетъ честь], вы можете иметь мнение

и [въ сатире]

неосновательныя, [но вижу] что вы не

[ист] правду личную зачемъ

уважили и⁵ Честь – Ахъ В. В. [что гово] упоми

даже въ Царе объ этой детск

Оде.

(Бонди, 119–120)

Эта транскрипция дает следующий текст интересующего нас фрагмента:
«Я читал вашу Оду Свобода, она вся писана немн<ого> <?> сбивчи-
во, слегка обдумано ее а я но тут есть 3 строфы очень хорошие – посту-
пив очень неблагоразумно я заметил старались очернить меня в глазах
народа распространением нелепой клеветы – вижу что вы можете иметь

мнения неосновательные, что вы и не уважили правду и личную Честь даже в Царе» (Бонди, 120).

Если теперь мы сопоставим этот текст с напечатанным С. М. Бонди в Акад., то обнаружатся следующие основные расхождения.

Во-первых, из текста Акад. были исключены «бесспорно лишние слова» «ее» (перед «а я») (Бонди, 120), само это «а я», «и» перед «не уважили», также, по мнению С. М. Бонди (впрочем, никак не обоснованному), оставшиеся незачеркнутыми по недосмотру (Бонди, 120).

Во-вторых, исключены слова «я заметил», обесмысливающие, как показалось С. М. Бонди, всю фразу и также, как предположил исследователь, не зачеркнутые Пушкиным по ошибке (Бонди, 120, 130).

В-третьих, в соответствии с правилами подачи черновых текстов, принятыми редакцией Акад., пушкинский текст был, так сказать, оформлен пунктуационно (разбивка на отдельные предложения, запятые внутри предложений).

В-четвертых, и это, конечно, самое важное, были поправлены две последние фразы. Вместо «– поступив оче<нь> <?> неблагоприятно старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы» читалось: «Поступив очень неблагоприятно, [вы однакож не] старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы» (вариант, относящийся к «предпоследнему слою»). Вместо «– вижу что вы можете иметь мнения неосновательные, что вы и не уважили правду и личную Честь даже в Царе» следовало: «Вы можете иметь мнения неосновательные, [но вижу], что вы уважили правду и личную честь даже в царе».

Как кажется, почти все эти «поправки» являются по крайней мере не вполне адекватными или даже (особенно в последнем случае) ошибочными.

Начнем с исключения «бесспорно лишних» слов. С. М. Бонди, к сожалению, не пояснил, какими именно соображениями он руководствовался, признавая необходимость этих исключений.

На наш взгляд, само собою разумеется, что текстолог, перед которым стоит задача подготовки к печати чернового текста, обязан исходить из принципа возможно более бережного отношения к публикуемому тексту. Этот принцип, очевидно, следует понимать так: наиболее удачными признаются те конъектуры, которые позволяют сохранить не зачеркнутый автором текст; в разряд же «бесспорно лишних» (т. е. не зачеркнутых автором по ошибке) слов следует, как кажется, относить только те слова, которые не связаны с контекстом грамматически и семантически⁶. Тому же стремлению сохранить лексический состав чернового текста должны быть, очевидно, подчинены конъектуры в сфере пунктуации, интерпретирующие синтаксическую структуру черновика⁷.

Если с этих позиций рассмотреть интересующий нас сейчас фрагмент <«Воображаемого разговора...»>, то выяснится, что лишь слово «ее»

исключено С. М. Бонди оправданно. В самом деле, это слово никак (т. е. ни синтаксически, ни семантически) не связано с окончательным текстом и представляет собой один из вариантов к зачеркнутой Пушкиным фразе «[вы написали] [эту Оду]» (см. транскрипцию). Совершенно очевидно, что Пушкин собирался заменить словом «ее» слова «эту Оду».

Слова «а я» перед «но тут есть три строфы очень хорошия» невозможно признать «лишними»: именно эти слова дают возможность судить о синтаксической структуре фрагмента. Поскольку от первого лица в <«Воображаемом разговоре...»> говорит Александр I, то предыдущая реплика принадлежит, очевидно, не ему, а Пушкину. Следовательно, этот фрагмент разговора царя с поэтом должен был выглядеть в окончательном виде следующим образом:

<<-> Я читал вашу Оду <<"Свобода">{,}><>

<-> Она вся писана немн<ого> <?> сбивчиво, слегка обдуманно.

А я <:>

<-> Но тут есть три строфы очень хорошие <...>».

Итак, разговор об оде «Вольность» начинается Александр I (первая реплика). Поэт пытается уйти от этого разговора, сложного или невыгодного для него, а потому (искренне, или не очень искренне) торопится подчеркнуть, что не придает особенного значения этому «сбивчиво» написанному и мало «обдуманному» произведению (вторая реплика). Александр I все это замечает и с помощью комплимента (искреннего или не очень искреннего) разговор об оде «Вольность» продолжает (третья реплика).

Подобная интерпретация данного фрагмента представляется тем более существенной, что первоначально, как видно из транскрипции, эта часть воображаемого разговора поэта с царем строилась не как диалог, а как монолог; в этой ранней редакции реплика о «сбивчивости» оды принадлежала Александру I: «Я читал вашу Оду <<"Свобода">, [прекрасно хоть] [и] писано сбивчиво <...>». Эта первоначальная редакция объясняет наличие запятой после слов «Оду <<"Свобода">» и перед словами «а я», поставленной Пушкиным в тот момент, когда он не представлял еще окончательного распределения реплик в этом фрагменте <«Воображаемого разговора...»>, и не зачеркнутой им позднее в спешке, по рассеянности или просто вследствие характерного для него невнимательного отношения к пунктуации в черновиках. Эта оставшаяся не зачеркнутой запятая, таким образом, относится к ранней редакции данного фрагмента и не имеет отношения к редакции окончательной.

Не видим никаких оснований снимать «и» перед «не уважили». Первоначально это «и» входило в состав словосочетания «и в сатире», которое относилось к какому-то нереализованному Пушкиным замыслу продолжения диалога поэта и царя. Слова «в сатире» были зачеркнуты, «и»

оставлено, не противоречит остальному тексту и вносит в реплику царя некий усилительный оттенок («вы и не уважили»).

Слова «я заметил» также нет необходимости рассматривать как не зачеркнутые Пушкиным по ошибке. В данном случае, правда, С. М. Бонди постарался обосновать свое решение: «<...> бесспорно испорчено синтаксически место: “поступив очень <?> неблагоприятно, я заметил, старались очернить меня” и т. д. Выходит, по контексту, что не Пушкин, а сам Александр поступил неблагоприятно; кроме того, пропущено “вы” перед словом “старались”» (Бонди, 120). На наш взгляд, это место перестает казаться «бесспорно испорченным синтаксически» в случае, если мы предположим, что «вы» было пропущено не перед словом «старались», а перед словами «я заметил». Тогда этот фрагмент приобретает следующий вид: «поступив очень <?> неблагоприятно<,> <вы><,> я заметил<,> старались очернить меня <...>».

Обратимся теперь к поправке, сделанной С. М. Бонди в заключающих разговор об оде «Вольность» замечания пушкинского воображаемого царя о «неосновательных мнениях» и «личной чести».

Обосновывая свое чрезвычайно смелое решение, С. М. Бонди исходил из предположения о логической непротиворечивости текста пушкинского черновика. Исследователь обратил внимание на то, что в первоначальной редакции этого фрагмента пушкинский царь стремится противопоставить «неосновательные мнения» поэта его «лояльности по отношению к личности царя» (Бонди, 128). «Такой смысл этого места подкрепляется тем, – писал исследователь, – что тут же, не перейдя еще на следующую строку, Пушкин вставляет, усиливая контраст, после слов “что вы” слова “и в сатире”: “вы можете иметь мнения неосновательные, но вижу, что вы и в сатире не”. “И в сатире” значит “даже в сатире”. Таким образом, по словам Александра, Пушкин, несмотря на неосновательность своих политических мнений, даже в сатире <...>, очевидно, сохраняет корректное отношение к личности царя, не затрагивает, не оскорбляет его, не клеветает на него. Такой смысл естественно вытекает из всего предыдущего». Поэтому «не уважили правду и личную честь даже в царе» звучит в контексте всего предложения «<...> почти бессмысленно. “Неосновательные мнения” и “неуважение к правде” противопоставить невозможно!» (Бонди, 129). Следовательно, заключил С. М. Бонди, Пушкин просто забыл зачеркнуть «не» перед «уважили». Это тонкое и остроумное наблюдение исследователя не представляется нам, однако, бесспорным. Ведь в конце концов, после переделок и поправок, это место <«Воображаемого разговора...»> приобрело следующий вид: «<...> вижу что вы можете иметь мнения неосновательные, что вы и не уважили правду и личную Честь даже в Царе». Эту реплику Александра, как кажется, вполне можно понять так: вижу, что вам свой-

ственно заблуждаться, что вы даже проявили неуважение к личности царя; следовательно, «неосновательные мнения» и «неуважение к правде» и не противопоставляются: одно вытекает из другого. Быть может, и не просто признать эту пушкинскую фразу образцовой в отношении слога, но, кажется, ничего «бессмысленного» в ней нет. Более ранняя редакция, из которой исходил в данном случае С. М. Бонди, как увидим дальше, осталась незавершенной.

Другой, более существенный, аргумент, выдвинутый исследователем, состоял в следующем: «<...> если думать, что Пушкин изменил сознательно смысл реплик царя (а не в результате совпадения описок и недосмотра возник этот новый “смысл”), то это изменение могло произойти только в этот момент: между “не” (относящимся к прежнему смыслу) и “уважили” (дающим новый, измененный смысл)» (Бонди, 132–133), что мало правдоподобно. В самом деле, «<...> уже после того, как Пушкин написал слово “не”, он вписал “и в сатире” (то есть “что вы и в сатире не...”) [см. транскрипцию]. Этот оборот также предполагает <...> положительный смысл речи царя: “вижу... что вы и в сатире (то есть даже в сатире! – С. Б.) не...” “оскорбили честь”, “не затронули честь”, “не нарушили правду»» (Бонди, 132).

Таковы основные аргументы С. М. Бонди. Для того чтобы вполне оценить работу текстолога, иногда интересно отвлечься от собственно текстологической аргументации и посмотреть, насколько предложенное им чтение правдоподобно с исторической и психологической точек зрения.

Перечитаем последнюю фразу отредактированного С. М. Бонди пушкинского текста (курсив наш): «Вы можете иметь мнения неосновательные, [но вижу], что *вы уважили правду и личную честь даже в царе*».

Слова, выделенные нами курсивом, исследователь комментирует, к сожалению, предельно лаконично: «<...> то есть в политическом противнике» (Бонди, 129).

Итак, выходит, что пушкинский царь с поразительной готовностью уравнивает себя (С. М. Бонди полагал, что Александр I говорил здесь именно о себе, о своей «личной чести», что, как мы увидим дальше, скорее всего, не соответствует действительности) с поэтом как с политическим противником.

Мало того, он *благодарит* этого равного себе политического противника за то, что тот не задел его *личную честь*.

И мало того, выражая эту свою благодарность, пушкинский царь, видимо, понимая, насколько непростым было для поэта решение не задевать личной чести своего государя, вставляет в свою реплику словечко *даже*: «даже в царе».

Это «даже» подразумевает, видимо, только одно: царь – последний человек в государстве, который может рассчитывать на снисхождение к

его личной чести. Мысль, так понятная всем пожившим в Советской России и узнавшим доподлинно, как легко *первые* становятся *последними*, а потому и не усматривающим ничего необычного в том, что, например, пушкинский царь самокритично признает свое ничтожество и любезно благодарит сочинителя за то, что тот не оскорбил его, царя, личную честь (ср. «барочный» топос «перевернутого мира»).

На наш взгляд, настаивать на правильности чтения С. М. Бонди – все равно, что утверждать, будто пушкинский Медный всадник преследовал бедного Евгения, чтобы принести ему чувствительные извинения за недоработки в проекте Северной Пальмиры.

А между тем наблюдение С. М. Бонди о том, что Пушкин мог резко изменить смысл последних слов царя только между написанием «не» и «уважили», представляется вполне обоснованным. Исследователь считал это допущение неправдоподобным или по крайней мере маловероятным (Бонди, 133–134). Однако оценить вероятность столь, в самом деле, неожиданного и резкого изменения смысла всей конструкции возможно, на наш взгляд, лишь в том случае, если удастся проследить ход работы Пушкина над этими заключительными словами фрагмента разговора об оде «Вольность». Но это, как представляется, в данном случае сделать совсем нетрудно.

Интересующая нас часть <<Воображаемого разговора...>> занимает первую страницу трехстраничного пушкинского черновика⁸. Последовательность работы Пушкина над окончанием этого фрагмента была такова. Написав слова «что вы не уважили», Пушкин бросает на время работу над этой фразой и переходит к работе над другим фрагментом <<Воображаемого разговора...>> уже на следующей странице. Поэтому когда он возвращается к этому месту, слова «Ах В.<аше> В.<еличество> [что гово<рить>] зачем упоми<нать> об этой детск<ой> Оде» он пишет в правом нижнем углу листа одно под другим («в три этажа») (см. транскрипцию и фотографическое воспроизведение черновика в изд.: Бонди, 117): на следующей странице уже содержится текст. При этом он пытается оставить свободное место для завершения фразы, оборванной на полуслове. Затем он пишет после «не уважили» слово «Честь», после чего вписывает над строкой слова «правду и личную», а под строкой – «даже в Царе». Лишь в результате этих дополнений, занявших, вполне возможно, длительное время (Пушкин мог вернуться на первую страницу, написав лишь несколько слов или фраз на второй, а мог и после окончания всей работы над основным текстом), и возникла фраза <<...> вы не уважили правду и личную Честь даже в Царе».

Этот напряженный, длительный, даже драматический ход работы Пушкина (практически сводящий к нулю вероятность случайной описки), на наш взгляд, может быть объяснен именно его решением изменить

смысл реплики Александра I «с положительного на отрицательный»: написав после «не» слово «уважили», Пушкин уже принял это решение – и оставил работу на какое-то время, чтобы вернуться к ней позднее, когда этот новый смысл окончательно прояснится. Таким образом, последовавшая позднее доработка фразы была уже связана с этим новым, «отрицательным» смыслом и принадлежит, по сути, уже к новой редакции текста; старая же («предпоследний слой») осталась незавершенной.

Но подчеркнем, это пушкинское решение было совершенно закономерным психологически: с самого начала работы над текстом <<«Воображаемого разговора...»> в сознании Пушкина шла борьба между стремлением объяснить с воображаемым Александром I и пониманием невозможности добиться взаимопонимания в ходе такого объяснения. При этом резкое изменение хода разговора о «Вольности» точно соответствует не менее резкому изменению замысла всего <<«Воображаемого разговора...»>, который первоначально заканчивался прощением опального поэта, а в окончательной редакции, как известно, это прощение было заменено ссылкой в Сибирь.

Обратимся теперь к проблематике этого фрагмента. С. М. Бонди обосновал свое решение заново пересмотреть этот текст указанием на содержащиеся в нем смысловые несообразности, обнаруживающиеся при попытках соотнесения его с текстом оды «Вольность».

Исследователь указал, что в оде «Вольность» нет прямых обвинений Александра в отцеубийстве, а потому обращенные к поэту слова <<«...» вы не уважили правду и личную Честь даже в Царе» выглядят почти бессмысленными (Бонди, 112–116, 127, 133–137).

На наш взгляд, как бы ни решался все же довольно сложный вопрос о том, задевает ли пушкинская ода Александра I как участника заговора 1801 г.⁹, трудно не согласиться с С. М. Бонди: в оде «Вольность» действительно нет ничего такого, что можно было бы понять как стремление поэта оскорбить *личную честь* Александра I. Но, как кажется, С. М. Бонди не вполне верно интерпретировал эту реплику Царя из <<«Воображаемого разговора...»>. Дело в том, что у нас нет никаких оснований связывать ее с проблемой участия Александра в заговоре, результатом которого стало убийство Павла I. Не боясь ошибиться, можем думать, что пушкинский Царь говорит не о себе, а о своем отце, об императоре Павле, личная честь которого действительно была жестоко оскорблена в «Вольности»: ведь это он, Павел, был назван Пушкиным «тираном», «Калигулой», «увенчанным злодеем» (уподобление Павла Калигуле в этом ряду особенно показательно: ведь римский император, как известно, был не только жесток, но и безумен). Отметим еще, что в пользу такой интерпретации реплики Александра красноречиво свидетельствует один из первоначальных набросков разговора о «Вольности»,

когда поэту ставится в вину то, что он не пощадил «ближних» царя («[не щадя] [моих ближних]» – см. транскрипцию). Кто эти «ближние»? Конечно, Павел I (ср. Бонди, 126).

Другую несообразность С. М. Бонди усматривал в словах «<...> старались очернить меня <...> распространением нелепой клеветы <...>». Первоначально в рукописи было: «Поступив очень <?> неблагоприятно, вы однакож не старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы» (Бонди, 127; ср.: Акад., XI, 131). Затем в процессе работы над текстом Пушкин либо случайно зачеркнул «не» перед «старались», либо «сознательно изменил смысл написанного им на прямо противоположный» (Бонди, 131). Исследователь был убежден, что речь должна идти в данном случае именно о небрежности или опiske: ведь иначе непонятно, о какой клевете идет речь: «<...> следует задать себе вопрос, о каком “распространении нелепой клеветы” в оде “Вольность” говорит пушкинский Александр I? Где в этой оде говорится об участии Александра в убийстве Павла I? <...> Если бы хоть какой-нибудь намек на роль Александра был в стихах оды “Вольность”, то Пушкин был бы прав, вкладывая в уста своего воображаемого царя слова о “клевете” <...>» (Бонди, 114–115). Поскольку же подобных намеков в оде нет, Пушкин и не мог заставлять своего Александра говорить об их наличии.

В самом деле, первые варианты реплики пушкинского царя имеют тот смысл, о котором говорил С. М. Бонди. Слова «не старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы» можно понять, видимо, только так: не повторили клеветнических измышлений о причастности Александра I к убийству Павла. Действительно, в оде нет прямых обвинений в адрес Александра.

Но после того как Пушкин зачеркнул это «не», смысл фразы вовсе не просто «изменился на противоположный». После этой поправки уже не было никакой необходимости видеть в словах пушкинского воображаемого Александра I указание именно на тему его *личного* участия в заговоре 1801 г. Слова царя можно теперь понять более широко – как оценку того рассказа о событиях ночи с 11 на 12 марта 1801 г., когда был убит Павел («<...> в лентах и звездах, // Вином и злобой упоенны // Идут убийцы потаенны, // На лицах дерзость, в сердце страх. // Молчит неверный часовой, // Опущен молча мост подъемный, // Врата отверсты в тьме ночной // Рукой предательства наемной...») и т. д., Акад., XII, 47). Все эти (в общем отражавшие некоторые действительные подробности убийства Павла) упоминания об «убийцах в лентах и звездах», о «наемной» «руке предательства», разумеется, не только могли, но и должны были быть в подобном разговоре охарактеризованы Александром как клеветнические; они, конечно, были заведомо несовместимы с официальной версией смерти Павла, изложенной еще в знаменитом манифесте

о вступлении Александра на престол («Судьбам Вышнегс угодно было прекратить жизнь любезного родителя нашего, государя императора Павла Пётровича, скончавшегося скоропостижно апоплексическим ударом <...>»¹⁰). После того как этот манифест был оглашен от имени Александра I, все остальные версии гибели Павла могли считаться только злонамеренно не соответствующими действительности, т. е. клеветническими: описание действительных обстоятельств смерти Павла фактически означало обвинение его преемника во лжи. Именно поэтому в русской подцензурной печати вплоть до конца XIX в. практически невозможно было обсуждать обстоятельства гибели Павла. Итак, ода Пушкина действительно – и очевидным образом – задевала Александра I, несмотря на то, что в ней не говорилось прямо о личном участии его в заговоре и не было прямых оценок его нравственного лица.

Пушкинская поправка не усиливала тему личного участия Александра в цареубийстве 11 марта, а наоборот, устраняла ее или по крайней мере смягчала и отодвигала ее на второй план. Александр в <«Воображаемом разговоре...»> вначале произносит слова о нелепой клевете, которой сочинитель пытался очернить его в глазах народа, слова, которые могут быть поняты как оценка рассказа о действительных обстоятельствах смерти Павла. Затем следует еще один упрек в том, что поэт позволил себе крайне резкие отзывы о Павле I, задевающие личную честь покойного императора.

Пушкин, конечно, совершенно сознательно исключил из своего воображаемого разговора с царем об оде «Вольность» тему его личного участия в заговоре 1801 г. Набрасывая начало этого разговора, Пушкин подыскивал аргументы, которые позволили бы царю смягчить свое отношение к этим стихам, а вместе с тем и к их автору. Он предполагал, что Александр мог оценить его сдержанность: в неподцензурной оде он не коснулся (во всяком случае, прямо) роли Александра в убийстве Павла I. Однако, записав текст соответствующей реплики царя («не старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы»), Пушкин, видимо, понял ее абсолютно неправдоподобный характер: оценил или не оценил Александр его сдержанность, он, конечно, ни при каких обстоятельствах не стал бы обсуждать с ним, со ссыльным поэтом, свою роль в заговоре, ставшем кошмаром всей его жизни, и тем более не стал бы благодарить своего собеседника за то, что тот не обвинил его в отцеубийстве. Эта была именно та тема, которая заведомо не могла быть затронута по инициативе царя. И уж конечно, коснись этой темы поэт, он не мог бы рассчитывать на снисхождение. Пушкинская правка, таким образом, – не ошибка или описка, а совершенно естественное и необходимое действие: эта правка устраняет из разговора поэта с царем в высшей степени неправдоподобную деталь.

Все сказанное, на наш взгляд, свидетельствует о необходимости отказаться от чтения, предложенного С. М. Бонди. Интересующий нас здесь

фрагмент <<«Воображаемого разговора...»> может, а по нашему убеждению, и должен печататься именно так, как он и читается в автографе:

«<<«Я читал вашу Оду <<«Свобода<<»>{,} <<»><> <<»> <<»> Она вся писана немн<ого> <?»> сбивчиво, слегка обдуманно<><»><> А я<:> <<»>Но тут есть 3 строфы очень хорошие – поступив оч<ень> <?»> неблагоприятно<> <вы><> я заметил<> старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы – вижу<> что вы можете иметь мнения неосновательные, что вы и не уважили правду и личную Честь даже в Царе<><>>».

* * *

В заключение скажем несколько слов о статье С. М. Бонди, с рядом положений которой нам пришлось здесь полемизировать. Основные выводы этой статьи, на наш взгляд, могут и даже должны быть пересмотрены, но проделанная исследователем кропотливая работа по прочтению сложного пушкинского черновика, по составлению транскрипции этого черновика сохраняет все свое значение и вряд ли может быть в целом поставлена под сомнение.

Примечания

- ¹ Пушкин А С Полн собр соч В 6 т М, 1934 Т 6 С 374–375
- ² Пушкин <А С> Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 (далее Акад) Т 11 С 23, Бонди С М Подлинный текст и политическое содержание «Воображаемого разговора с Александром Ъ» // Литературное наследство Т 58 М, Л, 1952 С 167–194, то же Бонди С М Черновики Пушкина Статьи 1930–1970 гг М, 1971 (далее Бонди) С 109–142
- ³ Переделано на «поступивъ» (Примеч С М Бонди)
- ⁴ Слова «поступили неблагоприятно» подчеркнуты, те восстановлены (Примеч С М Бонди)
- ⁵ Слово «и» вписано (Примеч С М Бонди)
- ⁶ При этом в научном издании целесообразно, на наш взгляд, все, ошибочно не зачеркнутое автором в черновике, печатать, например, в фигурных скобках, чтобы читатель мог без особого труда оценить работу редактора или во всяком случае степень его вмешательства в текст
- ⁷ Именно в силу этой интерпретирующей роли пунктуации целесообразно и в этой сфере отмечать все конъектуры (по крайней мере, в сложных случаях), чего обычно не делается – и самый квалифицированный читатель научного издания вынужден гадать, кому принадлежит тот или иной знак препинания – автору или редактору
- ⁸ ПД № 835 Л 46–47, см также Бонди, 116, Фомичев С А Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 (из текстологических наблюдений) // Пушкин Исследования и материалы Л, 1983 Т XI С 51–52
- ⁹ См об этом Бонди, 114–115, Томашевский Б В Пушкин М, 1990 Т 1 С 152–153, Ивинский Д П Князь П А Вяземский и А С Пушкин Очерк истории личных и творческих отношений М, 1994 С 44–45
- ¹⁰ Шильер Н Император Павел Первый Историко-библиографический очерк М, 1996 С 477

Из истории публикации автографов А. С. Пушкина

К двухсотлетию со дня рождения Пушкина приурочен выпуск многотомного издания рукописей поэта. Издание, осуществляемое Пушкинским домом при участии английской стороны под патронажем принца Чарльза, уже близится к завершению. Своей полнотой и полиграфическим совершенством оно, безусловно, затмит все предшествующие попытки воспроизведения пушкинских рукописей. И уж конечно, мало кто будет вспоминать в XXI в. оставшееся по нескольким причинам незавершенным издание автографов поэта 1911 г. Прежде всего это невыявленность многих рукописей, состояние текстологии (так, с 1899 г. по 1917 г., как известно, вышло лишь пять томов «старого академического» издания, критикованного потом пушкинистами за ошибки в воспроизведении вариантов из черновиков). Замыслу не суждено было воплотиться в жизнь еще и из-за гибели человека, ставшего инициатором этого издания и обладавшего увлеченностью, знаниями, но что еще важнее, большими возможностями и августейшим покровительством. Печальным напоминанием о судьбе молодого пушкиниста, которому было отмерено лишь неполных двадцать два года жизни, стала римская цифра «I» на титуле его труда. Второй выпуск так никогда и не появился.

О задачах своей работы издатель писал: «Цель настоящего издания – воспроизведение находящихся в общественных хранилищах и у частных лиц рукописей Пушкина. При воспроизведении сохранены, по возможности, все особенности подлинников – формат, цвет бумаги и т. д. Считаю долгом выразить признательность В. И. Сaitову, П. Е. Щеголеву, Н. К. Кульману и лицеистам LXVIII курса П. П. Малевскому-Малевичу и И. П. Митрофанову, советами и помощью которых я пользовался». Далее читаем подпись, от которой веет древнерусской стариной, – «Оле́г». Так мог начертать свое имя, скрепляя международные соглашения ровно за тысячу лет до этого, киевский князь, воспетый самим Пушкиным (договор Олега вещего с греками читается в «Повести временных лет» под 911 г.). За подписью стоит дата: «Петербург, 19-го октября 1911 г.». Это – лицейская годовщина, столетие учреждения Царскосельского лицея, переименованного в 1843 г. в Александровский и переведенного в Петербург. Значит, издание, на титуле которого читаем: «Рукописи Пушкина I. Автографы Пушкинского Музея Императорского Александровского лицея. Выпуск первый, издание князя Олега Константиновича. СПб., 1911», готовилось и было приурочено к этому знаменательному юбилею.

Консультанты и помощники князя Олега Константиновича – маститые текстологи и литературоведы. В. И. Сайтов, опубликовавший сочинения В. Л. Пушкина, только что завершил работу по изданию переписки Пушкина. Молодой П. Е. Щеголев к этому времени еще работал над «Дуэлью и смертью Пушкина», увидевшей свет первым изданием в 1916 г., но в 1910 г. уже вышла его книга «Из разысканий в области биографии и текста Пушкина». Профессор Александровского лицея Н. К. Кульман менее известен. Однако именно он, автор работ о рукописях Жуковского, о Пушкине, Вяземском, масонстве, лучше других знал Олега Константиновича, будучи его воспитателем¹.

Какой же «листовой материал», как говорят сотрудники библиотеки, мы найдем в папке первого выпуска, оформленной в стиле начала XIX в.?² Издание, напечатанное тиражом 1000 экземпляров в типографии Р. Голике и А. Вильборга (Петербург, Звенигородская ул., дом 11) и поднесенное императору 7 января 1912 г., содержало семнадцать автографов:

1. Стихотворение «Воспоминания в Царском Селе» (8 января 1815 г.), поднесенное поэтом Г. Р. Державину;
2. Послание «К Дельвигу»;
3. «Пирующие студенты»;
4. «К Каверину» (листок из альбома Н. А. Маркевича);
5. «К Н. Я. П.» (ответ на вызов написать стихи в честь Е. И. В. Государыни Императрицы Елизаветы Алексеевны);
6. «Орлову»;
7. «Кавказский пленник» (беловая рукопись);
8. «Второе послание Цензору»;
9. «19 октября» (1825 г.);
10. «Ответ Анониму»;
11. «Евгений Онегин». Песнь IX (глава VIII), строфы I–V;
12. «Моя родословная»;
13. «Узник»;
14. «Каков я прежде был...» (отрывок из А. Шенье);
15. «Литературное известие»;
16. «Приметы»;
17. «На перевод Илиады».

Пять последних автографов «взяты из представленного в цензуру оригинала третьей части «Стихотворений Александра Пушкина», напечатанной в 1832 г.». При передаче автографов методом цинкографии воспроизведены не только формат, фактура и цвет бумаги, оттенок чернил, но и ее обрезы, надрывы, неровности. Читатель берет в руки как будто сам пушкинский автограф, испытывая удивительное ощущение. Издатели использовали все имевшиеся на то время технические возможности. Но несмотря на всю «осязаемость» подобия, это все же не

точная копия. Не передаются водяные знаки и карандашные пометы, сделанные как самим Пушкиным, так и другими лицами. При изготовлении факсимиле допущены некоторые ошибки (вроде неучтенных или лишних точек и штрихов). Все это оговаривается в кратких пояснениях к каждому листу. Издатель стремился быть максимально точным. Известно, например, что князь Олег огорчился по поводу неправильной передачи на готовом листе «Воспоминаний в Царском Селе» цифры «30», нанесенной жандармом красными чернилами³.

Отметим, что примерно в это же время двумя изданиями в похожих папках вышли сборники «Списков с русского письма XI–XVIII вв.» под редакцией И. Ф. Колесникова. Но там рукописи воспроизводились в естественную величину другим более доступным и дешевым способом – посредством фотолитографии. Вообще же первая попытка факсимильного издания рукописей и черновиков Пушкина была предпринята переводчиком «Калевалы» приватдоцентом Московского университета, учеником Ф. И. Буслаева Л. П. Бельским. В 1901 г. он опубликовал автографы «Русалки» и «Скупого рыцаря». Прежде читателю обычно предлагались лишь образцы почерка поэта⁴.

Труд, задуманный князем Олегом, П. Е. Щеголев впоследствии назвал «монументальным», сравнивая возможный результат с воспроизведением рукописей Шекспира и Леонардо да Винчи. По его словам, работа «была молитвенной данью культу Пушкина»⁵. Рукописи должны были воспроизводиться по хранилищам. В начале предполагалось издать три выпуска. О том, что же должно было войти во второй выпуск, можно только гадать. Правда, Т. И. Краснобородько, работавшая с архивом князя Олега, его дневниками, письмами к нему пушкинистов, отмечает, что во второй выпуск вошли бы «автографы пушкинской прозы из лицейского собрания»⁶, а затем и рукописи из Московского Румянцевского музея. Возможно, именно такими были планы. Заметим лишь по этому поводу, что автограф поэмы «Тень Фонвизина» был найден после революции в «Мраморном дворце среди бумаг князя Олега Романова»⁷. «Тень Фонвизина» не вошла в первый выпуск. Вспомним также о подаренных вдовой пушкиниста Л. Н. Майкова Николаю II листах из пушкинской тетради⁸ или рукописях, попадавших в руки Великого князя Константина Константиновича Романова, президента Академии наук, известного под литературным псевдонимом К. Р.⁹ Не исключено, что все это тоже готовилось к изданию.

Что же мы можем вспомнить о самом князе Олеге? Он «был слишком молод, чтобы быть известным широким кругам общества, которое знало его только как члена царской семьи»¹⁰, – так с горечью говорил Н. К. Кульман о своем погибшем на германском фронте ученике. Действительно, князь Олег Константинович успел сделать на научном поприще немного. И тем не ме-

нее его короткая жизнь, прошедшая под знаком особой привязанности ко всему, что связано с именем Пушкина, и воспринимаемая ныне как подвижническая¹¹, заслуживает нашего внимания.

Правнук Николая I Олег родился в 1892 г. и был четвертым из шести сыновей Великого князя Константина Константиновича и Великой княгини Елизаветы Маврикиевны (урожденной принцессы Саксен-Альтенбургской). Он получил прекрасное домашнее образование, а с десяти лет был зачислен в Полоцкий кадетский корпус, где состоял до 1910 г. «Малый двор» Константиновичей, имевший в системе дворцового церемониала свой цвет (желтый), использовавшийся для опознавания ливрей, убранства парадных выездов и т. д., отличался особой литературно-художественной атмосферой. Характерно, что даже лейб-гвардии Измайловский полк, Государевой ротой которого семь лет командовал К. Р., был вовлечен в круг интересов семьи Великого князя. Офицеры полка считались поклонниками литературы и прозывались за это в гвардии «заратустрами». Измайловцы участвовали в постановке на сцене Эрмитажного театра трагедии «Царь Иудейский»¹². Эта заключительная страница в истории русского придворного театра, возникшего в 1672 г. («Артаксерксово действо»), интересна участием в постановке самого автора – К. Р. (в роли Иосифа Аримафейского) и его детей. Возможно, к постановке был причастен и князь Олег.

Как отмечали современники, Олег стремился к гуманитарному образованию и продолжил обучение в стенах Лицея в год его столетия. Александровский юридический лицей (а именно правоведческое направление приобрело обучение «благородного юношества» с конца XIX в.) за сто лет осуществил 67 полных выпусков. Олег Константинович обучался экстерном, тем не менее проводил в стенах Лицея много времени. Так, через сто два года учебное заведение, предназначавшееся для воспитания цесаревичей, окончил первый Романов. Соученики отмечали его удивительную скромность, поведение рядового лицеиста, тягу к знаниям и раннюю склонность к источниковедческим исследованиям.

Сознательный интерес к творчеству Пушкина проявился летом 1905 г. и вызревал постепенно, о чем можно судить по дневникам, которые Олег вел с восьмилетнего возраста¹³. Еженедельные литературные чтения («четверги»), детское увлечение книгой В. П. Авенариуса «Юношеские годы Пушкина» (1887), декламирование пушкинских стихов в госпитале для раненых на фронтах русско-японской войны, исполнение вместе с братом Игорем в Павловском дворце «Сцены в келье Чудова монастыря», где шестнадцатилетний Олег сыграл роль Пимена, юношеские стихотворные опыты («Баюкает меня рой милых впечатлений // И сон навевала тень сонной старины, // И вспомнился мне пушкинский Евгений // В усадьбе Лариных средь той же тишины»¹⁴) – все это и при-

вело его к научным филологическим занятиям, вызывавшим уважение известных пушкинистов начала века.

Лицей окончен с отличием и наградой весной 1913 г. Сочинение о юридических воззрениях Феофана Прокоповича («Феофан Прокопович как юрист») было отмечено Пушкинской медалью. В это время шла работа над вторым томом автографов. Следуя установившейся традиции, вскоре Олег Константинович поступает вольноопределяющимся в гусарский полк. И в самом начале мировой войны корнет лейб-гвардии Гусарского полка гибнет, разделив участь многих офицеров гвардии¹⁵.

27 сентября 1914 г. он был ранен в ногу в стычке с немецким кавалерийским разъездом. В официальном сообщении штаба Верховного главнокомандующего говорилось о легком ранении. Однако через сутки с небольшим, 29 сентября, несмотря на операцию, корнет умирает в Виленском госпитале Красного Креста от общего заражения крови. Одно из популярных стихотворений К. Р. «Умер бедняга в больнице военной...» по стечению обстоятельств приобрело вполне конкретный трагический оттенок и оказалось пророческим.

Журнал «Летопись войны 1914–1915 гг.», в котором сотрудничали многие литераторы и художники того времени, публиковал списки погибших офицеров, а также имена награжденных орденами и георгиевским оружием. 28 марта 1915 г. здесь был помещен список пожалованных Орденом св. Георгия 4-й степени. Под сороковым номером читаем несколько сухих строк реляции: «Корнету лейб-гвардии Гусарского Его Величества полка Его Высочеству князю Олегу Константиновичу за мужество и храбрость, проявленные при атаке и уничтожении германских разъездов, причем Его Высочество первым доскакал до неприятеля, врубился в него, получил рану, от которой и скончался»¹⁶. Вот и все. Итак, Лицей, Царскосельский гусарский полк, Отечественная война (а войну 1914 г. именовали так), на которую лицеист успел по возрасту, смертельное пулевое ранение, долгие часы страданий, награда имени Пушкина, исследование его творчества – сколько «странных сближений» в судьбах великого поэта и четвертого сына Великого князя!

Олег Константинович был похоронен 3 октября 1914 г. под Москвой (близ Волоколамска), в имении Осташево, которое его отец приобрел еще в 1903 г. Когда-то в усадьбе, принадлежавшей Н. Н. Муравьеву, бывали будущие декабристы и проходили занятия Школы колонновожатых, готовившей штабных офицеров. Этот живописный уголок Подмосковья отразился в стихах К. Р., да и сам Олег Константинович описывал Осташево в своих юношеских прозаических опытах. В 1915 г. здесь была построена усыпальница в древнерусском стиле, разграбленная и оскверненная в годы революции.

Такова судьба юного пушкиниста Олега Романова, страстно желавшего послужить отечеству. «Быть может, он для блага мира или хотя для славы был рожден». Ведь могло же его имя со временем войти в число известных исследователей творчества Пушкина. «А может быть и то: поэт // Обыкновенный ждал удел <...>» – годы эмиграции или Алапавск, где в 1918 г. были убиты три его брата Иоанн, Константин и Игорь. Бесспорно одно: его начинание оказалось важным новаторским событием в деле изучения и публикации рукописей Пушкина.

Примечания

- ¹ Среди воспитателей и преподавателей Великого князя был и выдающийся естествоиспытатель, ботаник и орнитолог Д Н Кайгородов
- ² Полагают, что эскиз оформления издания выполнил сам князь Олег, который был способным рисовальщиком
- ³ Князь Олег Пг, 1915 С 116
- ⁴ См напр Материалы для биографии А С Пушкина / Изд П В Анненкова СПб, 1855, где читатель мог обнаружить семь снимков с почерка и рисунков поэта
- ⁵ Цит по Князь Олег С 115
- ⁶ *Краснобородько Т И* Князь Олег Константинович – издатель рукописей Пушкина // Русское подвижничество М, 1996 С 240
- ⁷ *Мейлах Б* Талисман Книга о Пушкине М, 1975 С 337
- ⁸ Там же С 337
- ⁹ 29 ноября 1910 г К Р записывает в дневник «Морской врач Бартенсон, служивший лет 20 назад в Измайловском полку, прислал мне для передачи Академии наук подаренное ему дочерью Пушкина графиней Меренберг письмо ее отца к его невесте Н Н Гончаровой, написанное на обороте письма к Пушкину Языкова. Оба письма на французском языке» // *К Р (Великий Князь Константин Романов)* Дневники Воспоминания Стихи Письма М, 1998, С 337 (Материалы к публ подг Э Матониной)
- ¹⁰ Цит по Князь-герой Его Высочество Олег Константинович Пг, 1914 С 5
- ¹¹ См *Краснобородько Т И* Указ оч
- ¹² В своих дневниках К Р называет имена офицеров-измайловцев, погибших в 1914 г с упоминанием ролей, исполненных ими в его трагедии
- ¹³ Так, 13-летний Олег Константинович на страницах дневника интересно разбирает отношения Пушкина-лицеиста с Е А Энгельгардтом
- ¹⁴ Несколько стихотворений были опубликованы уже после гибели князя в журнале «Нива» за 1915 г (№ 40)
- ¹⁵ На фронтах мировой войны были пятеро из шести сыновей Константина Константиновича.
- ¹⁶ Летопись войны 1914–1915 гг № 32 1915 28 марта С 62

Пушкин-«завершитель» (из истории формулы)

Обычно считается, что впервые о Пушкине как «завершителе» XVIII века написал Б. М. Эйхенбаум («Путь Пушкина к прозе», 1921)¹. Однако на самом деле история представлений о Пушкине как «завершителе» начинается задолго до формалистов – в середине XIX в.

Речь идет, конечно, не об обнаружении каких-то конкретных связей Пушкина с XVIII в., не об интересе его к отдельным именам или текстам: такие конкретные историко-литературные сопоставления остаются предметом постоянного внимания филологов, и здесь можно говорить о непрерывном приращении подобного рода знаний о Пушкине. В данном же случае имеется в виду мнение об особом отношении к традиции, свойственном Пушкину, или даже о том, что какие-то самые существенные особенности творчества Пушкина были связаны с этапом, включающим в себя XVIII в. и на нем завершившемся.

Насколько нам удалось обнаружить, первым о традиционализме Пушкина настойчиво заговорил Ап. Григорьев в программной статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1854): «У гениальных натур <...> созерцание не разорванное, а цельное. Нося в себе будущее, они, однако, видят обязательно живую связь этого будущего с настоящим и прошедшим. <...> Мерно, тихо, осторожно, чуждая слепого бунта против форм, идет вперед творческая сила. Так Пушкин от “Руслана и Людмилы”, обработки единственного живого, что он застал в старом <...>, восходит постепенно до “Капитанской дочки”. <...> Напротив, деятельность метеоров в жизни и в искусстве начинается прямо с слепого разрушения форм, прямо с “Кромвеля”, “Гана Исландца”, и положения: “le beau c’est le laid” – или с Макара Девушкина и его жалоб на безжалостное, по его мнению, представление Акакия Акакиевича»².

Обобщающие суждения такого рода имели не научно-исторический, но преимущественно злободневный смысл: выстраивалась история литературы, отвечающая современным литературным потребностям. Это, разумеется, не значит, что утверждения о связи творчества Пушкина с традицией XVIII в. не имели под собой никакого объективного основания; таким реальным основанием может считаться хотя бы принципиальный традиционализм Пушкина, о котором он сам говорил совершенно внятно. («Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям словесности своего народа, как он повинуется законам языка»³.) Однако не случайно, что все эти реально существующие вещи обращают на себя внимание наблюдателя только в особых обстоятельствах.

Актуальный смысл предложенной Григорьевым модели истории литературы очевиден: для «почвенника» было принципиальным отрицание дискретности развития, отрицание слишком резких разрывов между культурными эпохами.

И еще: помимо собственно григорьевской манеры смотреть на вещи дело здесь было и в складывающемся в середине XIX в. новом отношении к XVIII в. Если для современников Пушкина – от Полевого до Белинского – XVIII в. был ненавистным «вчерашним днем», отжившим, но еще влачащим недолжное существование (а потому в Пушкине они замечали только новаторское и были так раздражены демонстративным архаизмом «Анджело»), то ко временам Григорьева таким «вчерашним днем» и объектом полемики стал уже романтизм («Ган Исландец»), а к XVIII в. оказалось возможным относиться терпимо. Суждение Григорьева о Пушкине определено теми же соображениями, что и, например, суждение Дружинина о Белинском; если в 1830-е гг. Белинского считали «разрушителем авторитетов» XVIII в., то Дружинин неожиданно оценивает его деятельность прямо противоположным образом: «Старые писатели <...> снова явились <...> в историческом порядке, в полном величии своего времени и своей почтенной деятельности, точка зренья изменилась. Величие современников перестало вредить славе учителей и предшественников. При помощи даровитого объяснителя любитель поэзии снова нашел возможность помириться с старыми формами старых поэтов, мало того: под этими устарелыми формами различить дух чистой поэзии и мысли, высокие по своему благородству»⁴. Как видим, репутация Белинского меняется так же, как и репутация Пушкина: из отрицателя XVIII в. он превращается в его истолкователя и апологета.

Брошенное Григорьевым замечание породило традицию определенного отношения к Пушкину, разделявшегося не всеми, но достаточно устойчивого. В 1880-е гг. Страхов, популяризовавший идеи Григорьева, истолковал его мысль о преемственной связи между Пушкиным и XVIII в. уже достаточно подробно⁵.

В 1890-е гг. уже на авторитет Страхова ссылается Розанов в своих рассуждениях о месте Пушкина в истории русской культуры (см. особенно: «Вечно печальная дуэль», 1898). Но несмотря на то, что Розанов много цитирует Страхова и вообще делает вид, будто всего лишь напоминает правильное чужое мнение, на самом деле его суждения – суждения литератора Серебряного века – не только связаны с традицией Григорьева–Страхова (о чем мы нередко предпочитаем забывать), но и содержат принципиальные расхождения с этой традицией (что предпочитал тогда еще, в 1890-е, маскировать сам Розанов). Возможно, затянувшееся празднование пушкинских юбилеев, под знаком которых прошли последние 20 лет прошлого века, спровоцировало Розанова на

«пушкиноборчество», которого не было ни у Григорьева, ни у Страхова. Розанов не только говорит о близости Пушкина к XVIII веку, но и настаивает на том, что веку XIX, современности Пушкин чужд.

В типичной для Серебряного века бинарной схеме Розанов противопоставляет «осеннего» Пушкина «весеннему» Лермонтову: «В Пушкине есть одна, мало замеченная черта: по структуре своего духа он обращен к прошлому, а не к будущему. Великая гармония его сердца и какая-то опытность ума, ясная уже в очень ранних созданиях, вытекает из того, что он существенно заканчивает в себе огромное умственное и вообще духовное движение от Петра и до себя. <...> Итак, с версией происхождения нашей литературы “от Пушкина” надо покончить»⁶.

Розановские выступления «против Пушкина» по времени совпадают – и, очевидно, не случайно – с выступлениями А. Волынского «против Белинского». В культурном сознании XIX в. имена Белинского и Пушкина оказались связанными друг с другом (что показывает хотя бы название известной статьи Писарева «Пушкин и Белинский»). В наибольшей степени с именем Белинского было связано представление о Пушкине как родоначальнике, потому и скептическое отношение к их наследию возникает одновременно.

Далее, в XX в., происходит решительная поляризация мнений и взгляд на Пушкина как «завершителя» оказывается репликой в споре. Е. А. Годдес пишет об этом: «В начале 20-х годов критика “панпушкинизма”, исходившая от молодых научных сил, вступала в противоречие с противоположной потребностью интеллигентской общественности – укрепить культ Пушкина в новой социально-политической ситуации. Так, декларация, принятая представителями литературных и культурных организаций Москвы и Петрограда на вечере памяти поэта 11 февраля 1921 г., провозглашала: “Новая русская литература начинается с Пушкина и Пушкиным” (см.: Пушкин. Достоевский. Изд. Дома литераторов. Пб., 1921, стр. 9). На вечере 14 февраля с докладом о поэтике Пушкина выступил Б. М. Эйхенбаум – он подчеркивал: “Пушкин – не начало, а конец длинного пути, пройденного русской поэзией XVIII века” (там же, стр. 78).

<...> Впоследствии противоположность двух подходов к Пушкину сгладилась. Представление о Пушкине как “начале” хотя и подвергалось критике, в частности, специалистами по XVIII в. (Г. А. Гуковский, П. Н. Берков), в целом возобладало»⁷.

Представляется, однако, что пафос критики «панпушкинизма» был свойствен скорее предыдущему десятилетию. Позиция Эйхенбаума и его единомышленников была в известном смысле даже противоположной. Она объяснялась по преимуществу их интересом к XVIII в. и потребностью реабилитировать его, связав с сакральным именем.

Факты, изложенные выше, одновременно и забытые, и очевидные (все цитированные нами высказывания принадлежат очень известным

авторам), заставляют задуматься: почему мы привыкли считать, что мнение о Пушкине-«завершителе» было впервые высказано Эйхенбаумом (или по крайней мере во времена Эйхенбаума)? Откуда и у самих формалистов это ощущение абсолютной новизны своих утверждений? (Жирмунский, например, считал возможным говорить о своем приоритете в постановке проблемы, оспаривая его у Эйхенбаума⁸, недаром и в приведенных комментариях Е. А. Тоддеса ничего не говорится о возможном генезисе идей формалистов) При этом стоит учесть, что хотя формалисты и декларировали свой разрыв с традицией академической науки, с традицией русской критики, они все же были связаны с ней, и к Розанову, в частности, испытывали явный интерес, который проявился в совместном сотрудничестве Розанова и формалистов в журнале В. Ховина «Очарованный странник» и в статье Шкловского о Розанове.

Здесь мы сталкиваемся с достаточно распространенной и любопытной проблемой – с тем, что можно назвать «омонимией» определенной формулы, имеющей разный актуальный смысл в разные литературные эпохи в устах разных литераторов. Формализм, сближая поэта с XVIII в., «остранял» Пушкина, тогда как Григорьев, например, пытался найти узнаваемое, «единственно живое» в XVIII в.

Мы не помним о «предшественниках» формалистов, если их стоит так называть, потому, что смысл утверждений Эйхенбаума представляется более привлекательным для XX в., чем смысл утверждений Григорьева или Розанова: у Эйхенбаума нет ни григорьевского неприятия демонстративного новаторства, ни розановского скепсиса по отношению к «священному» имени – скепсиса, все-таки несколько рискованного и отпугивающего большинство читателей, – но есть свойственный всему XX в. интерес к чужим культурам, к отдаленным эпохам.

Примечания

- ¹ Эйхенбаум Б М Путь Пушкина к прозе // *Эйхенбаум Б М О прозе* Л, 1969
- ² Григорьев А А Искусство и нравственность М, 1986 С 57–58
- ³ Пушкин А С Письмо к издателю «Московского вестника» // *Пушкин А С Полн собр соч* В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 11 С 66
- ⁴ Дружинин А В Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения (1855) // *Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века* М, 1982 С 414–415
- ⁵ См *Страхов Н* Заметки о Пушкине и других поэтах СПб, 1888 С 37–41
- ⁶ *Розанов В В* Мысли о литературе М, 1989 С 221
- ⁷ См комментарии Е А Тоддеса в кн *Тынянов Ю Н Поэтика История литературы Кино* М, 1977 С 424–425
- ⁸ Там же С 424

Л. Шестов о Пушкине

Философско-эстетические взгляды Л. Шестова сформировались во многом под влиянием русской литературы XIX в. Фундаментальные положения собственной концепции творчества философ изложил в статье «А. С. Пушкин» (1899)¹, в книге «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше. Философия и проповедь»², в книге «Достоевский и Ницше. Философия трагедии» (1902)³, в статье «Творчество из ничего (А. П. Чехов)»⁴, в книге «Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления»⁵, в статье «Разрушающий и созидаящий миры. По поводу 80-летнего юбилея Льва Толстого»⁶, в статье «Откровения смерти. Последние произведения Л. Н. Толстого»⁷, в статье «Преодоление самоочевидностей. К столетию рождения Ф. М. Достоевского»⁸, в курсе лекций «Религиозно-философские идеи Толстого и Достоевского» (1928–1930), «Достоевский и Киркегард» (1932–1933)⁹, в статье «И. Тургенев»¹⁰.

В пушкинском творчестве Л. Шестов открывает для себя те способы разрешения смысложизненных ситуаций, которые страстно и неистово будет отстаивать в споре с классической философией на протяжении всей своей жизни. Ценностные ориентиры Пушкина позволяют философу высказать также предположение о существовании принципиально иных по сравнению с эстетикой Г. В. Ф. Гегеля представлений об эстетическом, предметом которого становится художественная деятельность как открытие положительного типа в самой жизни. «В чем же состояло наследие, завещанное великим учителем (А. С. Пушкиным. – Е. К.) многочисленным ученикам своим?»¹¹ И почему «люди западной культуры с удивлением и недоумением идут к нам, своим вечным ученикам, и с жадной радостью прислушиваются к новым словам, раздающимся в русской литературе?»¹² Ответы на эти вопросы Л. Шестов пытается обнаружить в эстетической природе пушкинского художественного идеала и еще глубже – в стоящих за ним этических ценностях, раскрывающих особый тип отношения человека к миру. Проблема художественного идеала мыслится философом в нерасторжимой связи с гуманностью (всечеловечностью) и «правдивым реализмом». «Вслед за Пушкиным, по его примеру и ему в подражание вся русская литература от начала настоящего столетия до наших дней сохраняла и сохраняет один девиз: учить людей человечности»¹³. Гуманность, по Л. Шестову, предполагает правдивое изображение жизни – такой, какой она бывает на самом деле. «Но мы знаем, – сразу же опровергает себя философ, – что на самом деле жизнь менее всего учит гуманности. Действительность беспощадна,

12*–1138

жестока. Её закон: падение и гибель слабого и возвышение сильного. Как же может поэт, оставаясь верным жизненной правде, сохранить высшие, лучшие порывы своей души? По-видимому – выбора нет и не может быть, по-видимому, двум богам служить нельзя, нужно или описать действительность, или уйти в область несбыточных фантазий»¹⁴. Примирение незримых и зыбких идеалов души с жизнью, с ее самоочевидными истинами и всесильной необходимостью – едва ли не самая мучительная и страшная загадка бытия, которая для Л. Шестова разрешима только во втором измерении мышления – в дерзновенной вере и творческом акте. Пушкинский «правдивый реализм» рассматривается им в аспекте столкновения человека и культуры и еще глубже – человека и бытия, обнаружившего в XIX в. свою гносеологическую беспомощность.

Согласно шестовской философии, европейская традиционнорационалистическая культура создает свои ценности без «оглядки» на трагедию индивидуального бытия, апеллируя больше к гегелевскому идеалу – личности, мыслящей себя в опосредованной связи с Абсолютным духом. Деятельностно-рационалистическая парадигма мышления заставляет искусство предпринимать меры онтологической безопасности, искать защиты от смерти, безобразия, отчаяния, трагедии, одиночества в самоочевидных истинах, мировоззрении, иллюзиях жизни, что в конечном счете и предопределило кризис европейской мысли. Л. Шестов усматривает истоки художественного идеализма в невозможности выполнения бытием своих познавательных функций, а «грубого реализма» – в реакции на это онтологическое бессилие. В западноевропейской литературе «вы видите перед собой либо великих идеалистов, какими были, например, Виктор Гюго или Жорж Занд, либо преклонившихся перед действительностью реалистов, как Флобер, Гонкуры, Зола»¹⁵. И те и другие оказались бессильными перед «проклятыми вопросами» бытия.

Критикуя западную культуру и искусство, Л. Шестов обращается с надеждой к русской культуре, которая, как показывает творчество Пушкина, смогла не только отвернуться от ужасов действительности, но, что принципиально важно для философа, преодолеть страх перед ними. Однако не всем писателям в русской литературе удалось разрешить загадку грозного Сфинкса, «пожавшего уже не одного великого борца за человечество»¹⁶. Гоголь, описав действительность с ее Хлестаковыми, Ноздревыми, Собакевичами, Маниловыми, не вынес «ужасов реализма». Не справился со своим демоническим комплексом Лермонтов. Образ Печорина показывает, что в действительности торжествует грубый, бездушный и беспощадный эгоизм. И только в пушкинском идеале Л. Шестов обретает жизнеутверждающую силу, которая способна противостоять трагедии, одиночеству и распаду. Торжество идеала над действительностью представлено в образе Татьяны, которая остано-

вает «победоносное шествие бездушного героя»¹⁷. «Весь смысл нашей литературы в этом: у нас герои – не Онегины, а Татьяны, у нас побеждает не грубая самоуверенная эгоистическая сила, не бессердечная жестокость, а глубокая, хотя тихая и неслышная вера в свое достоинство и в достоинство каждого человека»¹⁸. Художественный идеал в «Пире во время чумы» раскрывается в умении пережить упоение и восторг как предельное напряжение жизненности, что, по Л. Шестову, дает человеку шанс противостоять Ничто. Творчество Пушкина не нуждается в иллюзии, а следовательно, в перспективе – в удалении от мрачных картин действительности в глубь истории или в жизнь простых людей. Победа Татьяны над Евгением не выдумана автором, а обнаружена им в повседневности. Наделенный уникальным даром понимания происходящего, Пушкин убедительно показывает, что «идеалы существуют на самом деле, что правда не всегда в лохмотьях ходит, и что наряженная в парчу неправда на самом деле, а не только в мечтах, склоняет свою надменную голову перед высшим идеалом добра»¹⁹. И это дает право считать Пушкина основателем реализма. Дар проникновенного изучения действительности, открывающего глубокую осмысленность человеческой жизни, он передал своим преемникам. В творчестве Толстого и Достоевского Л. Шестов обнаруживает силу духа, целительную веру, бесстрашие. «Чем ужаснее, чем трагичнее складываются обстоятельства, тем смелее и тверже становится взор художника (Л. Н. Толстого. – *Е. К.*). Он не боится трагедии – и прямо глядит ей в глаза»²⁰.

Истоки такого мужества философ усматривает в особенностях русского духа, не искушенного в умозрительных упражнениях, свободного от этических императивов, что и придает ему открытость жизни, прививает способность воспринимать ее правду. «Мы разрешаем себе величайшую роскошь, о которой только может мечтать человек, – искренность, правдивость <...>»²¹. Бесстрашие русского писателя перед действительностью связывается Л. Шестовым также с еще не вполне израсходованной верой в возможность окончательной победы над злом. «Наиболее скептически настроенный русский человек в глубине души своей таит надежду. Отсюда наше бесстрашие в “правдивости”, так ошеломившее европейскую критику. Реализм выдумали на Западе, там его обосновали как теорию, но там же, в противовес ему, выдумали еще множество теорий, смягчающих безутешные выводы, к которым приводит реализм. Там есть *être suprême, deus sive natura* (высшее существо – Бог, или природа. – *Е. К.*), гегелевский абсолют, кантовские постулаты <...> и еще сотни философских и социологических идей, которыми так ловко окутывают даже сами крайние реалисты “правду жизни”, что она совсем перестает быть правдой»²². В русской же литературе хоть и не было «настоящих теоретиков реализма», но после Пушкина, установившего

равновесие между человеком и бытием, писателю «нельзя было слишком далеко уноситься от жизни»²³. Концепция «правдивого реализма» определяется спецификой шестовской трактовки культуры, согласно которой она связывается с мировоззрением, эмпирическим опытом и соответственно требует преодоления, так как затрудняет для человека индивидуальное постижение бытия. Неискушенность в мировоззренческих построениях, умозрительных теориях философ называет «малокультурностью», в которой усматривает преимущество русской души перед западной. В свободе от догм и ко многому обязывающих самоочевидных истин Л. Шестов видит залог пушкинской гармонии в жизни и творчестве. «Пушкин, может быть, потому так захватывает нас, что ему не хочется быть умным, что он знает, как мало проку в уме»²⁴.

Проблема «правдивого реализма» обнаруживает преемственность по отношению к проблеме правды и лжи, типологии героя – живого человека, индивидуальности или литературного типа. «Выработалась своеобразная эстетическая теория, в силу которой даже задача художественной деятельности уже сводилась не к тому, чтобы изображать живого человека, а к тому, чтобы рисовать типы <...>. Теория типов, равно как одновременно с ней развившаяся теория общественных задач и т. п., легко справлялась с самыми трудными вопросами, переводя их в отвлеченные области»²⁵. Л. Шестов усматривает в «теории типов» соскальзывание в область классификации. Он понимает типизацию как установление меры между индивидуальным и общечеловеческим. Именно с реальностью «единичного» бытия связана тайна мироздания, постижение которой позволяет осмыслить жизнь в нерасторжимой связи личного и всеобщего.

Изображение живого человека неизбежно сталкивает художника с проблемой правды и лжи. Правда о жизни (боль, измена, утрата, одиночество) связана с отчаянием, от которого люди защищаются моралью. «В новое время многие утверждали, что ложь ценнее истины. Об этом говорили О. Уайльд, Нитше, даже Пушкин воскликнул: “тмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман”»²⁶. Ложь становится защитным механизмом, приводимым в действие железной необходимостью. Она берет свои истоки из мышления: «Наше мышление есть, по самому существу своему, оглядка <...>. Оно родилось из страха, что за нами, под нами, над нами есть что-то, что нам угрожает. И в самом деле, как только человек начинает оглядываться, он “видит” страшное, опасное, грозящее гибелью»²⁷. «Оглядывающемуся мышлению» с его вечными страхами перед возможностью неожиданного и невероятного Л. Шестов противопоставляет пушкинское всматривание в мироздание – свободную мысль, способную справиться с противоречиями жизни. А глубокое осмысление человеческой жизни и несет в себе зерна целительного и ободряющего, жизнеутверждающего, созидającego духа. Это

позволяет философу открыть новые перспективы для «скомпрометированного» себя мышления: «Мышление не есть беседа души с собой, мышление есть, вернее, может быть много большим, чем беседа, и обходиться без диалектики. Об этом сказано у Пушкина: Он вырвал грешный мой язык, и празднословный, и лукавый»²⁸. Здесь Л. Шестов дает волю интерпретации художественного текста, во многом обнаруживающей самобытность философского взгляда.

Если традиционная этика, предписывающая человеку покорность и страх перед ужасами жизни (ее главный императив: ты должен, ты не можешь, а если ты не можешь, то ты не вправе и хотеть), высвечивает бытие в его ущербности – расколотости, то пушкинское мироощущение, согласно шестовской концепции творчества, открывает подлинный мир. «Пушкин вдохновляется тем, что парализует всех других людей. Он смел и тверд в те мгновения, в которые мы обыкновенно в смятении и страхе спешим укрыться от грозного вида жизни <...>»²⁹. Очертания подлинного мира проступают для философа лишь сквозь трагедию, которая и дает право на творческое дерзновение. Он обнаруживает в разрушении, распаде, небытии мощнейший источник творческой энергии. И даже у Пушкина находит предчувствие возможности «творчества из ничего»: «Все, все, что гибелью грозит, // Для сердца смертного таит // Незыблемы наслажденья – // Бессмертья, может быть, залог! // И счастлив тот, кто средь волненья // Их обретать и ведать мог»³⁰. В пушкинском мироощущении Л. Шестов открывает новое представление об этике – как учении о творческих ценностях и творческой энергии человека.

Философ обнаружил амбивалентность человеческого состояния – дерзновение и покорность. Есть люди экстремальных ситуаций, способные пережить себя на грани бытия и ничто (философы и художники), и обыкновенные люди – профаны, живущие с постоянной «оглядкой» на самоочевидные истины и непреложные законы традиционной морали, внушающей страх и покорность перед действительностью. Подтверждение своим мыслям он находит у Пушкина: «Пока не требует поэта // К священной жертве Аполлон, // В заботах суетного света // Он малодушно погружен; // Молчит его святая лира; // Душа вкушает хладный сон, // И меж детей ничтожных мира, // Быть может, всех ничтожней он» (III, 65). Двумерность человеческого бытия рассматривается Л. Шестовым в аспекте истины и тайны. Тайна для него глубже истины, умозрительной теории. Она стягается только через личностное познание, которое всегда связано с риском: или познал – или погиб. Философ не уставал повторять извечную истину: есть совершенно личные вещи, которые можно только лично испытать и пережить, к таким явлениям относятся понимание и смерть. Если человек что-то не понял, за него никто не сможет понять, точно так же никто не сможет умереть за другого. «Тайной нельзя овла-

деть однажды навсегда, как овладевают истиной. Тайна приходит и уходит: и когда она уходит, посвященный оказывается самым ничтожным из всех ничтожных детей мира. Ибо обыкновенные дети мира о своей ничтожности ничего не знают и даже считают себя очень стоящими существами, а “посвященный” знает, и это знание делает его среди ничтожных самым ничтожным. Так свидетельствует Пушкин»³¹. В аспекте избранности и ничтожности, вероятности их совмещения Л. Шестов трактует образ Сальери. Герой совершает преступление не по злой воле, а от бессилия разгадать тайну бытия: «Все говорят: нет правды на земле. // Но правды нет – и выше. <...>» (VII, 123). «Сальери, рассказывает Пушкин, поверял алгеброй гармонию, но “творить” ему не было дано, и он удивлялся, даже негодовал, почему Моцарту, который такой поверкой не занимался, удалось подслушать райские песни, а ему, Сальери, не удалось»³².

В Пушкине Л. Шестов открывает доверие к жизни, полноте бытия, в которой возможно совмещение избранности и ничтожности, «гуляки праздного» и «райских песен» и в которой проклятие, непонимание уступают место милости и состраданию к падшим. «Все, к кому он (А. С. Пушкин. – Е. К.) прикасался, – слабые, горюющие, разбитые, уничтоженные; виновные – уходили от него окрепшими, утешенными, оправданными»³³. Именно этот аспект Л. Шестов выделит в философии будущего: «Философия должна бросить попытки отыскания *veritates aeternae* (вечных истин. – Е. К.). Ее задача научить человека жить в неизвестности – того человека, который больше всего боится неизвестности и прячется от нее за разными догматами»³⁴. В песне председателя из «Пира во время чумы» философ слышит откровение – призыв к мужеству, к борьбе, к надежде: «Есть упоение в бою, // И бездны мрачной на краю, // И в разъяренном океане, // Средь грозных волн и бурной тьмы, // И в аравийском урагане, // И в дуновении Чумы» (VII, 180). Русский поэт дерзнул искать веры в действительности, оправдывающей только неверие, и заставил поверить в невозможное вопреки самоочевидным истинам и непреложным законам. Исходная установка на обретение всей полноты бытия и служит для Л. Шестова главным критерием в определении гуманистической сущности пушкинского представления о личности.

Художественный идеал, открытый Шестовым, заставляет по-новому взглянуть на категорию «эстетическое». Если предметом гегелевской эстетики было сущностное начало (*essentia*), а ценность человека выводилась только через его опосредованную связь с Абсолютным духом (Космосом, истиной), то в художественном идеале Пушкина философский инструментарий Л. Шестова позволяет выделить принципиально иные грани. В творческом акте человек (взятый не как всеобщее, а как «единичное», индивидуальное бытие) обретает онтологический статус, т. е. приращивает к Абсолютному духу свое собственное бытие (что, разумеется, противоречит всем материа-

листическим концепциям). Дерзновенная личность, достойная первореальностей бытия (Бога, природы, ничто), исключает всякое «опосредование» и опознаёт себя только в Диалоге. Поэтому эстетическое творчество является результатом не только нашего воображения, но прежде всего – нравственно-этической и познавательной деятельности. Именно такое представление о художественном творчестве будет положено в основу неотрадиционалистской эстетики XX в. (М. М. Бахтин, М. М. Пришвин, А. А. Ухтомский, А. А. Мейер).

Вероятностный способ мышления Л. Шестова – предположения и опровержения, постоянные оговорки как смысловая «оглядка» (образ восходит к Лотовой жене), обнаруживающие непрекращающийся спор философа с профаном, ирония, расшатывающая «форму», «странствование по душам» как один из способов постижения бытия, делающее современниками людей, разделенных тысячелетиями, – Иова, Авраама, Сократа, Пушкина, – создает необычную исследовательскую перспективу, которую в свое время сформулировал О. Мандельштам: «Вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл»³⁵. Пушкинский художественный идеал в существенной степени определил базовые ценностные ориентиры философии «беспочвенности» Льва Шестова: антирационализм, творчество как откровение, вера как обретение свободы, этика как учение о творческих возможностях личности, философия как органичный культурный симбиоз. «“Что такое философия? Самое ценное”. <...> если философия есть самое ценное, <...> то по какому праву мы изгоняем из области философии Моцарта и Бетховена, Пушкина и Лермонтова?»³⁶ По сути, исходя из мысли о вкладе поэта в философию, Л. Шестов открывает уникальные грани пушкинского творчества.

Примечания

¹ Статья «А С Пушкин», написанная к 100-летию со дня рождения поэта, не была опубликована в России при жизни Льва Шестова. Рукопись была подарена семьей покойного автора редактору альманаха «Воздушные пути» (Нью-Йорк, 1960 Т 1 С 51–66). Статья переведена на французский язык L'homme pris au piège (Pouchkine, Tolstol, Tchékhouv) / Léon Chestov, Préf par Boris de Schloezer Paris Gallimard, 1966

² Шестов Л Соч В 12 т СПб, 1900 Т 2

³ Там же 1903 Т 3

⁴ Шестов Л Творчество из ничего (А П Чехов) // Вопросы жизни 1905

⁵ Шестов Л Соч В 12 т 1905 Т 4

⁶ Шестов Л Разрушающий и созидющий миры По поводу 80-летнего юбилея Льва Толстого // Русская мысль 1909 № 1

- ⁷ *Шестов Л* Откровения смерти Последние произведения Л Н Толстого // Современные записки Париж, 1920 Кн I–II
- ⁸ *Шестов Л* Преодоление самоочевидностей К столетию со дня рождения Ф М Достоевского // Современные записки Париж, 1922 Кн VIII–X
- ⁹ Курс лекций был прочитан на русском историко-филологическом факультете при Сорбонне от Института славяноведения (Faculté des Lettres russe près de l'Université de Paris, section russe de l'institut d'Étude Slave)
- ¹⁰ *Шестов Л* И Тургенев Фрагменты неоконченной рукописи // Воздушные пути Нью-Йорк, 1961 Т 2 С 261–268
- ¹¹ *Шестов Л* А С Пушкин // Воздушные пути Т 1 С 54 Орфография и пунктуация соответствуют источнику
- ¹² Там же С 53
- ¹³ Там же С 54
- ¹⁴ Там же С 55
- ¹⁵ Там же
- ¹⁶ Там же
- ¹⁷ Там же С 58
- ¹⁸ Там же
- ¹⁹ Там же С 59
- ²⁰ Там же С 65
- ²¹ *Шестов Л* Апофеоз беспочвенности Опыт адогматического мышления Л, 1991 С 176
- ²² Там же С 174
- ²³ Там же С 54
- ²⁴ *Шестов Л* Potestas clavium (Власть ключей) // *Шестов Л* Соч В 2 т М, 1993 Т 1 С 60
- ²⁵ *Шестов Л* И Тургенев С 261
- ²⁶ *Шестов Л* На весах Иова // *Шестов Л* Соч В 2 т Т 2 С 104
- ²⁷ *Шестов Л* Афины и Иерусалим // Там же Т 1 С 660
- ²⁸ Там же С 654
- ²⁹ *Шестов Л* А С Пушкин С 61
- ³⁰ *Пушкин А С* Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 7 С 180–181 Далее ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра – том, арабская – страница
- ³¹ *Шестов Л* Афины и Иерусалим С 627
- ³² Там же С 647
- ³³ *Шестов Л* А С Пушкин С 63
- ³⁴ *Шестов Л* Апофеоз беспочвенности С 52
- ³⁵ *Мандельштам О* Слово и культура // *Мандельштам О* Соч В 2 т М, 1990 Т 2 С 169
- ³⁶ *Шестов Л* Potestas clavium С 164

РАЗДЕЛ 3

А. С. ПУШКИН, ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКИ И СОВРЕМЕННОКИ

Д. П. Ивинский

К литературному фону пушкинской «Осени»¹

Напомним текст XI строфы этого стихотворения:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны².

Еще в 1939 г. Вацлав Ледницкий сопоставил эти строки (в очень осторожной форме, с оговорками) с текстом двух сонетов Мицкевича:

«Tu dwa mickiewiczowskie obrazy zostaiy powtórzone: jeden z “Ciszy Morskiej”, drugi z it “Żegluga”.

“Już wstążkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie,
Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda;
Jak marząca o szczęściu narzeczona młoda,
Zbudzi się, aby westchnąć, i wnet znowu usnie.
Żagle, na masztach nagich; okręt lekkim ruchem
Kołysa się, jak gdyby przykuty łańcuchem...”

“...Majtek wbiegł na drabinę, gotujcie się dzieci!
Wbiegł, rozciągnął się, zawisł w niewidzialnej sieci,
Jak pająk, czatujący na skinienie siąda.
Wiatr! – Wiatr! – Dąsa się okręt, zrywa się z wędzidła,
Przewala się, nurkuje w pianistej zamieci,
Wznosi kark, zdeptał fale, i skroś niebios leci
Obłoki czołem sieka, wiatr chwyta pod skszydła...”

<...> Puszkina skrócił, zwał obrazy i opis zredukował, zachowawszy jednak z obu mickiewiczowskich obrazów cechy najbardziej istotne. W “Ciszy Morskiej” okręt został porównany do “budzącej się” i “zasypiającej

narzeczonej”. U Puszkina okręt “drzemie”. Mickiewiczowski “odjazd”, “ożywienie” okrętu zostały oddane przy pomocy tych samych szczegółów opisowych i tych samych zdań wykrzyknikowych: “...gotujcie się dzieci!...” “Wiatr! – Wiatr!..” “Но чу!..” Ruchy maitków te same, u Puszkina jedynie, jak zawsze, sumarycznie) wyliczone. U Mickiewicza okręt “dąsa się”, “wiatr chwyta pod skrzydła” – u Puszkina “папуса надулись” (“dąsa się” identycznie z “iадулись”). I wreszcie: u Mickiewicza “zdeptała fale”, “обłoki czołem sieka” – u Puszkina “дасекает волны”. Ciekawie, że w przekładzie Kozłowa znajdują się te same, już wtedy zresztą “uzwyczajnione” rymy co i u Puszkina (“полны” – “волны”):

И выю взнес, отваги полной,
Под крылья ветер затворил,
Летит под небом, топчет волны,
И пену разметал кругом.
И облака рассек челом.

Na rękopisie “Jesieni” Puszkina narysował pejzaż morski, skałę i w oddaleniu samotny statek bez żagli. Nie chcę twierdzić, że zaglądał do Mickiewicza, gdy pisał “*Jesien*” – po prostu mickiewiczowskie obrazy utkwiły w jego pamięci i w chwili “lirycznego wzruszenia” pamięć “jak lampa z kryształu” roztoczyła te mickiewiczowskie “kraśne, acz nieco przyćmione kobierce”³.

Наблюдения польского исследователя представляются в целом вполне убедительными, но, конечно, могут быть несколько дополнены.

Мотивы корабля, бурного и спокойного моря уже во второй половине XVIII века были в русской поэзии довольно распространенными. Мало того: для русских (и, разумеется, европейских) поэтов конца XVIII – начала XIX в., как позднее для Пушкина и Мицкевича, была совершенно ясна связь этих мотивов с эмблематикой барокко и еще более отдаленных культурных эпох⁴. Показательно, что в сборнике Максимовича-Амбодика, широко известном в России еще и в пушкинское время, эмблемы с изображением корабля встречаются многократно. Ср. напр.: «408. Корабль с распушенными ветрилами, или парусами⁵, на море. Искусство управляет счастьем. Проворство и хитрость повелевают всем. Наука предохраняет от бури и ненастья»⁶. При этом корабль обычно должен был побеждать натиск стихий, ср.: «515. Ветры, на идущий корабль дышущие. Тщетно мне они сопротивляются»⁷. Ср.: «804. Корабль на море с распушенными парусами. Благополучный путь. Ожидаю попутного ветра»⁸. Ср. еще толкование Амбодика: «Корабль, с распростертыми парусами плывущий по водам, означает радость, счастье, безопасность, добрую надежду и благоуспешность; стоящий недалеко от башни или фигуры в городской короне со львом значит приморский

купеческий город, надежную гавань и торговлю, морем отправляемую. Многие корабли, стоящие возле победы или крылатой славы, ознаменуют морское сражение, на коем побежден флот неприятельский»⁹.

Итак, с кораблем в культуре барокко ассоциировался прежде всего мотив надежды. При этом значимой являлась последовательность перехода от бури к затишью и покою, противопоставление бурного моря и покойной гавани (подразумевается под ней возвращение на родину или обретение мира иного за порогом смерти). Если же и случается «пловцу» оставить «берег», то оставляет он его «с весельем»¹⁰. При этом борение разбушевавшегося моря и корабля, как правило, завершается победой последнего (ср. в «хотинской» оде Ломоносова¹¹; ср. еще в оде 1748 г.¹²).

С темой плавания («плавание по морю житейскому») мог связываться и мотив судьбы¹³, и мотив обретения загробного счастья. Приведем еще один, почти наудачу выбранный пример. Вот текст сонета Андреаса Грифиуса (1616–1664) в переводе А. В. Михайлова (переключка ряда мотивов, являющихся «общим достоянием» поэзии европейского барокко, с сонетами Мицкевича, о которых говорил Ледницкий, представляется несомненной): «Мой испытанный немало бурь корабль, игрушка мрачных ветров, мяч среди дерзких волн, почти разорванный потоком, — он, пролетев от скалы к скале сквозь пену и песок, до времени прибывает в гавань, желанную моей душе.

Нередко, когда среди ясного полдня нас настигала черная ночь и быстрой молнии дотла сжигала паруса, — как часто терял я направление и путал север с югом! Как износились бушприт, мачта, руль, шкерт и киль!

Сходи на землю, дух усталый, сходи! Мы прибыли. Что страшит тебя гавань? — ныне освободишься от всех уз, от страха, от мучительной тоски, от нестерпимой боли.

Прощай, проклятый мир, о море, полное неукротимых бурь! Здравствуй, родина, блюдущая неизменный покой под защитой и охраной и в мире, ты, вечно светлый дворец!»¹⁴

В эпоху романтизма, сознававшего свою связь с наследием барокко¹⁵, ценилась, однако, не способность авторов точно воспроизводить те или иные эмблематические структуры, а умение их переосмысливать и трансформировать. В сонетах II–IV — «Cisza morska» («Морская тишина»), «Żegluga» («Плавание») и «Burza» («Буря») — Мицкевич, актуализируя различные значения эмблемы корабля, демонстративно их обыгрывает.

Если для поэтов барокко значимым был переход от движения к покою, то у Мицкевича находим обратную последовательность — от покоя («Cisza morska») к движению («Żegluga») и разрушительному шторму («Burza»). Там, где по традиции герой обретал безопасное убежище, надежду и спасение, у Мицкевича оказываются триумф стихии и «geniusz śmierci» («гений смерти»), которого пытаются отогнать те, у кого остались силы мо-

литься («*Ci modlą się przed śmiercią, aby śmierć odegnać*»). У Пушкина в тех стихах «Осени», на которые обратил внимание Вацлав Ледницкий, мы сталкиваемся с принципиально подобной трактовкой традиционных эмблематических образов¹⁶. Не случайно В. В. Виноградов сопоставил приведенные выше строки пушкинской «Осени» со следующим фрагментом оды Ломоносова 1742 г. («тот же образ»):

Не так способных ветров ждет
Корабль, что в тихий порт плывет,
Как сердце наше к Ней пылало,
Чтоб к нам лице Ея сияло¹⁷.

Вместе с тем нельзя не отметить, что если у Ломоносова речь идет о счастливом завершении плавания, причем с темой счастливого плавания связывается мотив торжества корабля над стихией, то у Пушкина – о его начале: исход пути неизвестен, и само направление не выбрано.

Резкий (хотя, конечно, и не столь резкий, как у Мицкевича) немотивированный переход от покоя к движению, от штиля к ветру парадоксальным образом соотносится с темой внутренней медлительности, сложности или невозможности сделать выбор в тот момент, когда уклониться от выбора, кажется, уже нельзя (у Мицкевича тема выбора пути присутствует лишь неявно). «Плавание» уже началось, но еще неясна его цель: «Куда ж нам плыть?» За этим вопросом, который задает себе пушкинский герой, как бы звучат другие: «К чему стремиться?», «На что надеяться?» Корабль, влекомый по морю внезапно налетевшим ветром, плывет в неизвестность из мирной гавани – как и корабль Мицкевича.

Вместе с тем, конечно, в данном случае невозможно переоценивать «влияние» Мицкевича на Пушкина (ср. осторожность, с которой В. Ледницкий излагает свои наблюдения): кажется, не рискуя ошибиться, мы можем утверждать лишь, что приведенные выше строки двух сонетов Мицкевича входят в «литературный фон» «Осени», и влияние их на Пушкина было опосредованным многими другими текстами русских поэтов. Из числа этих текстов, однако, целесообразно выделить два, несомненно, хорошо знакомых Пушкину.

Во-первых, это «лирико-эпическое песнотворение» С. С. Боброва «Херсонида, или Картина лучшего летнего дня в Херсонисе Таврическом» (1804; др. ред.: 1798, под заглавием «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе»), в котором читаем:

Но там, на лоне волн носясь,
Корабль, как легкая кора,
Стократно черпает и пьет
Закраинами горьку бездну;

Там отроки, цепляясь крепко,
Бегут то вниз, то вверх по вервям,
Главой касаясь волн гребням.
От ужасов таких ревущих,
Мне мнится, смерть сама б проснулась;
Но отроки сии отважны
Иль спят спокойно, иль играют,
Надеждой усыпленны в бурях¹⁸.

Как видим, у Боброва тот же образ быстро передвигающихся по вантам («вервям») матросов («отроков»), что и у Пушкина, и у Мицкевича. Пушкин хорошо знал текст поэмы Боброва. Еще в письме Л. С. Пушкину и О. С. Пушкиной от 27 июля 1821 г. он просил первого: «Пришли мне Тавриду»¹⁹; из письма же Пушкина к Вяземскому от 1–8 декабря 1823 г. узнаем, что поэма Боброва послужила одним из «источников» «Бахчисарайского фонтана»²⁰. Был ли знаком с «Херсонидой» Мицкевич – неизвестно.

Во-вторых, это элегия В. Г. Теплякова «Отплытие» (1829), вошедшая в его сборник «Фракийские элегии». Этот текст представляется особенно важным, так как он имеет, по-видимому, самое прямое отношение к вопросу об отражении сонетов Мицкевича «Cisza morska» и «Żegluga» в пушкинской «Осени».

Целый ряд фрагментов элегии Теплякова представляют собой вариации приведенных В. Ледницким строк Мицкевича, причем в отдельных случаях эти вариации производят впечатления цитат. Вот эти фрагменты:

Визжит канат; из бездн зыбучих
Выходит якорь; ветер подул;
Матрос на верви мачт скрипучих
Последний парус натянул –
И вот над синими волнами
Своими белыми крылами
Корабль свободный уж махнул!

Плывем!.. бледнеет день; бегут берега родные;
Златой струится блеск по синему пути <...>.

И вот уж неприметным сном
На тихой палубе пловцов сомкнулись очи...
Все спит; лишь у руля матрос сторожевой
О дальней родине тихонько напеваet
Иль, кончив срок урочный свой,
Звонком товарища на смену пробуждает.
Лишь странница-волна, взмуться в дали немой,
Как призрак в саване коленопреклоненный.
Над спящей бездною встает;

Простонет над пустыней вод –
 И рассыпается по влаге опененной.
 Так перси юности живой
 Надежда гордая вздымает;
 Так идеал ее святой
 Душа, пресытившись мечтой,
 В своей пустыне разбивает²¹.

Тепляков, контаминируя материал двух сонетов Мицкевича, сохраняет не только отдельные детали картин Мицкевича (сравнение играющих волн с «персями юности живой» очевидным образом соответствует стиху «Cichemi gra piersiami rozjaśniona woda» («Cisza morska»); «опененная влага» – например, «pienistej zamieci» («Żegluga») и др.²²; не говорим уже о бросающейся в глаза переключке заглавий элегии Теплякова и одного из двух названных сонетов польского поэта), но и сам образ пилигрима («странника»): «О лютюга странника, святой от грусти щит <...>»²³. При этом тексты польского поэта восприняты им не только через призму Байрона («Чайльд-Гарольд»), но и Пушкина («Погасло дневное светило...») ²⁴: перед нами едва ли не уникальный случай взаимоотражения и взаимодополнения цитат из произведений Пушкина и Мицкевича в тексте, созданном третьим лицом.

Пушкин познакомился с текстом «Отплытия», видимо, не позднее середины 1830 г.²⁵; первая же публикация пьесы состоялась в «Северных цветах»²⁶. В пользу предположения о том, что во время работы над заключительной строфой «Осени» Пушкин учитывал текст элегии Теплякова и в некоторой степени отталкивался от него, свидетельствует то обстоятельство, что ряд черновых вариантов отдельных стихов этой строфы ближе к тексту «Отплытия» (и, соответственно, к текстам Мицкевича), чем окончательный текст.

Так, стих «Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге <...>», прежде, чем он приобрел свою окончательную форму, читался:

Недвижный – дремал в уснувшей влаге

*

Так недвижим дремал корабль в уснувшей влаге

Так недвижим [корабль] дремал в уснувшей влаге

*

Так недвижим, корабль дремал в недвижной влаге²⁷.

Итак, вместо «недвижной» «влаги» первоначально была «уснувшая»; ср. тему спящего моря у Мицкевича в сонете «Cisza morska»²⁸ и упоминание у Теплякова о «спящей бездне».

Над стихами «Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут // Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны <...>» Пушкин также работал достаточно напряженно. Приводим основные черновые варианты:

И матросы бросаются в отваге

И волны

*

Пловцы по вервиям ползут в отваге

и волны их несут

*

Пловцы на вервия<х> висят ползут – в отваге

*

Пловцы вокруг мачт ползут за <?>

*

Пловцы висят ползут по мачтам среди ветрил <?>

*

а Вдруг ветер – и пловцы по вервиям ползут

б Но чу – матросы вдруг по вервиям ползут²⁹.

Здесь обращают на себя внимание две детали. Во-первых, упоминание о «вервиях», по которым ползут матросы. Оно отсутствует в окончательном тексте «Осени», но наличествует и в элегии Теплякова («Матрос на верви мачт скрипучих <...>»), и в переводах сонета «Żegluga», выполненных И. И. Дмитриевым («Матрос по вервиям бежит») и А. Д. Илличевским («Взбежал по вервиям, простерся в них, висит») еще в 1827 г.³⁰ и, без сомнения, известных не только Пушкину, но и Теплякову. Во-вторых, – упоминание о мачтах, которого нет в окончательном тексте «Осени», но которое присутствует и в сонете «Żegluga», и в «Отплытии».

Таким образом, как кажется, имеются достаточные основания для того, чтобы утверждать, что сонеты Мицкевича, на которые в связи с пушкинской «Осенью» обратил внимание В. Ледницкий, отразились в тексте заключительной строфы последней через посредство элегии Теплякова «Отплытие», в которой впервые была осуществлена контаминация ряда мотивов сонетов «Żegluga» и «Cisza morska».

Примечания

¹ В основе настоящей статьи – доклад, прочитанный автором на «Виноградовских чтениях» (Москва, филологический факультет МГУ, январь 1998 г.)

² Пушкин А С Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 3 Кн 1 С 321

³ *Lednicki W* Mój puszkiniowski Table talk (dla puszkmistów) // Puszkini, 1837–1937 Kraków, 1939 S 260–261 «Здесь были повторены два образа Мицкевича один из “Морской тишины”, другой – из “Плаванья” “Уже ленту на флаштоке вестер едва ласкает, // Тихой играет грудью прояснившаяся вода, // Как мечтающая о счастье молодая невеста, // Просыпается, чтобы вздохнуть, и скоро опять засыпает, // Паруса, словно жоругви но окончаньи войны, // Дремлют на мачтах нагих, корабль же легким движеньем // Колы-

шется, словно прикованный цепью ” “Матрос по вантам взбежал готовьтесе, дети! // Взбежал, распростерся, повиснув в невидимой сети, // Словно паук, ожидающий колебания паутины // Ветер! – Ветер! – Надувается ветром корабль и, срываясь с удила, // Перекачивается, ныряет в пенной метели, // Поднимает затылок, истоптал волны и сквозь небеса летит, // Облака рассека челом, ветер хватает под крылья ” (Перевод мой – Д И) Пушкин сократил, сжал образы, редуцировал описание, однако сохранил наиболее существенные черты обеих картин Мицкевича В “Морской тишине” корабль был уподоблен “просыпающейся” и “засыпающей” “невесте” У Пушкина корабль “дремлет”, У Мицкевича “отправление”, “оживление” корабля совершаются при помощи тех же деталей описания и выкрикиваемых реплик того же типа, что и у Пушкина “ готовьтесе, дети! ”, “Ветер! – Ветер! ”, “Но чу! ” Движения матросов те же самые, только у Пушкина, как всегда, описанные более суммарно У Мицкевича корабль “надувается”, “ветер хватает под крылья” – у Пушкина “паруса надулись” (“*daśa się*” идентично по смыслу “надулись”) И наконец у Мицкевича “истоптал волны”, “облака рассекает челом” – у Пушкина “рассекает волны” Любопытно, что в переводе Козлова находим те же самые, впрочем, уже тогда ставшие самыми обычными, рифмы, что и у Пушкина (“полны” – “волны”) < > На рукописи “Осени” Пушкин набросал морской пейзаж, скалу и в отдалении одинокий корабль без парусов Не хочу настаивать на том, что Пушкин заглядывал в Мицкевича, когда писал “Осень”, просто образы Мицкевича остались в его памяти и в минуту “лирического волнения” память, “словно хрустальная лампа”, осветила эти мицкевичевские “прекрасные, но немного потускневшие узоры” (Ледницкий цитирует поэму Мицкевича «Конрад Валленрод») Эти наблюдения Ледницкий повторил в одной из своих итоговых работ, посвященных взаимоотношениям Пушкина и Мицкевича, см *Lednicki W Mickiewicz’s stay in Russia and his friendship with Puszkın // Mickiewicz in World literature Berkeley, Los-Angeles, 1956 P 57–59*

⁴ См об этом *Махов А Е «Печать недвижных дум» // Эмблемы и символы М, 1995 С 18–20*

⁵ Мотиву «распущенных парусов» придавалось, по-видимому, особое значение Ср «467. Корабль. Всегда плывет с распростертыми ветрилами, или парусами» (Эмблемы и символы С 188)

⁶ Там же С 172

⁷ Там же С 200

⁸ Там же С 272

⁹ Там же С 57

¹⁰ Ср в оде 1747 г *Ломоносов М В Полн собр соч М, Л, 1959 Т 8 С 199 (строфа 5)*

¹¹ Там же С 18 (строфа 3)

¹² Там же С 216 (строфа 3)

¹³ Ср, напр, наблюдения над реализацией этого мотива в лирике Карамзина *Марченко Н А Эмблемы и аллегории в творчестве Карамзина // Николай Михайлович Карамзин Юбилей 1991 года Сб науч трудов М, 1992 С 23–25*

¹⁴ *Михайлов А В Языки культуры М, 1997 С 158*

¹⁵ Об этом см, напр *Софрнова Л А Польская культура первой половины XIX века // Становление национальной классики Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы в 20–70-е годы XIX века М, 1991 С 7–9*

¹⁶ Нельзя не отметить, впрочем, что Пушкин косвенно затрагивает и один из устойчивых пейзажных мотивов романтизма 1820-х гг, в основе которого – трактовка моря как символа свободы (ср, напр, его элегию «К морю», 1824)

- ¹⁷ Ломоносов М В Полн собр соч Т 8 С 102 Ср *Виноградов В В* Стиль Пушкина М, 1941 С 427 (текст Ломоносова цитируется В В Виноградовым в иной редакции) В В Виноградов приводит еще фрагмент из оды Державина «Благодарность Фелице» (1783) «Когда поверх струистой влаги // Благоприятный дунет ветер, // Попутны вострепещут флаги // И ляжет между водных недр // За кораблем серебро грядю, – // Тогда испустят глас пловцы // И с восхищенной душою // Вселенной полетят в концы», а также из элегии В И Туманского – который, заметим, мог испытать влияние Мицкевича, его «Сонетов» – «Сетование» (1825) «Как доблестный корабль, друг моря и светил, // В недвижной пристани, без волн и без ветрил, // Стоит окован, обескрылен, – // Мой дух, измененный бездейственной мечтой, // Дряхлеет в праздности немой // И разорвать свой плен бессилен // “Чего ты ждешь, корабль? Оставь сей пыльный брег!” // Я молвил и – смотри! величественный бег // Уж он простер по океану // “Когда ж, когда ж и я, страхнув душевный сон, // От лени вырвавшись, как он, // И окрылюся и восстану!»» (*Виноградов В В* Указ соч С 427–428, ср *Державин Г Р* Соч Л, 1987 С 41, Поэты 1820–1830-х годов Л, 1961 С 188)
- ¹⁸ Поэты 1790–1810-х годов Л, 1971 С 150
- ¹⁹ *Пушкин А С* Полн собр соч Т 13 С 31
- ²⁰ Там же С 80, см также *Томашевский Б В* Пушкин В 2 т М, 1990 Т 2 С 121
- ²¹ Поэты 1820–1830-х годов С 215, 218
- ²² См *Мицкевич Адам* Сонеты / Изд подг С С Ланда Л, 1976 С 30–31
- ²³ Поэты 1820–1830-х годов С 216
- ²⁴ См об этом *Вацуро В Э* К биографии В Г Теплякова // Пушкин Исследования и материалы Л, 1983 Т XI С 211–212
- ²⁵ Там же С 192–193
- ²⁶ Северные цветы на 1831 год СПб, 1831 О Теплякове и альманахе Дельвига см *Вацуро В Э* «Северные цветы» история альманаха Дельвига – Пушкина. М, 1978 С 189–190, 221–222
- ²⁷ *Пушкин А С* Полн собр соч Т 3 С 933, 937
- ²⁸ *Мицкевич Адам* Указ соч С 30
- ²⁹ *Пушкин А С* Полн собр соч Т 3 С 933, 937
- ³⁰ *Мицкевич Адам* Указ соч С 111, 112

Пушкин и Фортегуэрри (К генезису сюжета «Руслана и Людмилы»)

К моменту замысла поэмы «Руслан и Людмила» запас литературных впечатлений у молодого Пушкина был уже очень велик, и она, собственно, была задумана им как причудливое соединение разнообразных подражаний и пародий, материалом для которых служили ему как русский былинный эпос, так и богатейшая западная традиция литературных сказок и волшебных поэм XVII–XVIII вв. Но, к сожалению, еще далеко не все литературные ориентиры автора «Руслана и Людмилы» получили достаточное освещение в пушкинистике. Неисследованным осталось, в частности, очевидное и исторически засвидетельствованное обращение Пушкина к творчеству итальянского поэта Никколо Фортегуэрри.

Обратимся вначале к фактам. Известно, что Пушкин во время работы над своей поэмой получил от московского знакомого, поэта В. Н. Сушкова, поэмы М. М. Хераскова «Бахариана» и «Ричардетто» Фортегуэрри, о чем Сушков и сообщает в своих воспоминаниях: «<...> пригодился и “Ричардет” – поэма в роде Роландов, из которой он включил кой-что в свою сказку. Только его переводы отрывков, а иногда и целых строф из “Ричардета” несравненно выше подлинника»¹.

Такая прямая отсылка не могла не обратить на себя внимания пушкинистов, и один из них, П. Шеффер, ознакомился с «Ричардетто» во французском переводе (именно французский перевод имел не знающий еще в то время итальянского Пушкин), но сделал весьма неутешительный вывод: «Следов влияния “Ричардета” (мы имели в руках “Richardet, poëme” в издании, вышедшем в 1776 г., Liège) на “Руслана и Людмилу” мы не обнаружили»². Мнение Шеффера было принято на веру и М. Н. Розановым, вследствие чего этот заслуженный пушкинист в своей статье «Пушкин и Ариосто» только указывает на знакомство поэта с «Ричардетто», но не принимает его во внимание, ссылаясь на неудачу своего предшественника³. На этом основании М. Н. Розанов объясняет влиянием Ариосто все то в пушкинской поэме, что одинаково могло быть навеяно и «Неистовым Роландом», и «Ричардетто», например такой существенный принцип построения, как наличие нескольких параллельных сюжетных линий и их постоянная смена через прерывание повествования на кульминационной точке, кроме того, восточный колорит поэмы, сказавшийся в образах Черномора и Ратмира, необычайное обилие и разнообразие чудес и чудесных сил, а также многие общие детали сюжета: бой Руслана с Черномором, покушение Черномора на девственность Людмилы, «неистовство» Руслана в садах колдуна и т. д.

Разумеется, поэма Фортегуэрри вторична по отношению к ариостовской, что, однако, не мешает нам видеть в ней свои, индивидуальные переключки с пушкинским творением, которые нам удалось обнаружить и которые будут раскрыты ниже.

Наконец, в 1986 г. названные факты привлекли внимание В. И. Кулешова, давшего им подробное освещение в своей книге «В поисках точности и истины»⁴. Его наблюдения и побудили нас взяться за подробное исследование французского перевода «Ричардетто», которое позволяет нам теперь установить еще один источник влияния на творчество раннего Пушкина.

Разумеется, в «Руслане и Людмиле» нет «целых строф», которые были бы, по словам В. Н. Сушкова, переведены из «Ричардетто», но соответствий между обеими поэмами наблюдается множество, зачастую не менее важных для истории создания «Руслана и Людмилы», чем переключки с Вольтером, Херасковым и Жуковским. Наличие же прямого указания на чтение Пушкиным «Ричардетто» во время работы над его собственной поэмой может считаться решающим во многих спорных случаях, когда один и тот же мотив мог быть почерпнут Пушкиным сразу у нескольких авторов.

Поэма Никколо Фортегуэрри (1674–1735) была издана в 1737 г., уже после смерти автора, так как иначе повредила бы его духовной карьере. По содержанию она представляет собой продолжение «Неистового Роланда» Ариосто, где действуют все его любимые герои – паладины Карла Великого: Астольф, Оливье, Ринальдо, Роланд и другие. Старый король вновь осажден в своем замке войсками язычников. Опять действуют в сражении с ними великаны, феи, маги, чудовища, одним словом, все чудеса феерии. «В манере изложения заметно подражание и Пульчи, и свободному слогу Берни, а также грации и эlegantности Ариосто. Но сила поэзии, рассыпанные повсюду яркие образы, неподражаемая смесь шуточного и возвышенного, составляющая характер поэмы, – все это несомненная, личная заслуга Фортегуэрри. Отличительными свойствами его стихов являются также неистощимая веселость, иногда склоняющаяся к сатире, смелость сравнений и игровая свобода стиля»⁵.

Итак, можно заметить явное сходство уже в истории создания «Руслана и Людмилы» и «Ричардетто»: обе поэмы были написаны в подражание сразу нескольким авторитетным образцам, что, однако, не помешало им остаться достаточно самобытными по тону изложения. Обращает на себя внимание и то, что два наиболее очевидных ориентира у обоих поэтов совпадают: это Ариосто и Вольтер. Влияние автора «Орлеанской девицы», тогдашнего властителя всеобщих дум, на поэму Пушкина уже давно было отмечено И. Н. Розановым и Н. И. Черняевым⁶. Оно еще более бесспорно в случае Фортегуэрри, предварившего свою поэму посвящен-

ем Вольтеру. Так не объясняются ли сходства между «Русланом и Людмилой» и «Ричардетто» параллельными заимствованиями в них из Ариосто и Вольтера? Нет, такое предположение отпадает при внимательном сравнении текста Пушкина с его западными аналогами.

«Неистовый Роланд» Ариосто не похож на пушкинскую поэму прежде всего своим пафосом, героическим и возвышенным: подвиги рыцарей, даже самые неслыханные, описываются там всерьез, заканчиваясь пылкими превозношениями рыцарской доблести. Сюжет «Роланда» разветвлен и запутан, растянут на 55 глав и обременен чрезмерным количеством героев, так что пушкинская поэма выгодно отличается от нее значительно меньшим объемом и стройной, облегченной для восприятия композицией. По пафосу же Пушкин, наоборот, явно тяготеет к веселой ироничности Вольтера, но тот не написал ни одной рыцарской волшебной поэмы. Пушкин мог позаимствовать из «Орлеанской девственницы» только отдельные пассажи и лирические отступления, избегая слишком откровенных вольтеровских скабрёзностей.

Примером «вольтеровской» обработки сказочного материала Ариосто как раз и могла послужить Пушкину поэма Фортегуэрри, вследствие чего мы и имеем в этих двух поэмах точное совпадение в тоне, стиле и приемах, вызванное сходностью художественных задач, которые решались авторами обоих произведений. Немаловажно также вспомнить, что и Ариосто, и Фортегуэрри Пушкин мог читать только во французских переводах, при этом перевод «Ричардетто» был стихотворным, а перевод «Неистового Роланда» – всего-навсего прозаическим подстрочником и потому неизбежно производил менее яркое впечатление на русского читателя. Поэтому у нас есть все основания говорить о прямом влиянии поэмы Фортегуэрри на Пушкина, которое просматривается и на текстовом материале.

В неисчерпаемом богатстве чудес и приключений «Ричардетто» Пушкин мог свободно выбирать подходящее для своих художественных задач Эпоея Ариосто менее подходила ему из-за «широкомасштабности» описываемых там подвигов, таких как полеты на луну, завоевания королевств, освобождения островов из-под власти морских чудовищ, плавания в фантастические земли и т. д. В поэме же Фортегуэрри, несмотря на нагромождение событий, сказочное начало несколько ослаблено, и на первое место среди приключений выходят поединки рыцарей с чудовищами и друг с другом, а также злоключения разлученных любовных пар, что более соответствовало замыслу Пушкина. При этом «Руслан и Людмила» оказалась гораздо масштабнее, чем «Двенадцать спящих дев» Жуковского или любая из русских былин. Все эти наблюдения подтверждают для нас ориентацию Пушкина на Фортегуэрри и при выборе им сюжетного материала.

Общим для обеих поэм является один из важнейших элементов сюжета: осада христианской столицы варварами-язычниками и освобождение ее богатырем – главным героем (в «Руслане и Людмиле» – освобождение Русланом Киева, в «Ричардетто» – при обороне Парижа от мусульман). Сразу обращает на себя внимание сходство образов при описании решающей битвы:

И день настал. Толпы врагов
С зарею двинулись с холмов;
Неукротимые дружины,
Волнуясь, хлынули с равнины
И потекли к стене градской <...>.
Со свистом туча стрел взвилась,
Равнина кровью залилась <...>⁷.

Comme l'on voit une mer mugissante
Roulant ses flot l'un par l'autre poussees
contre une ecueil frapper a coups presses,
Et se resoudre en ecume impuissante –
Ainsi presses, poussees de toutes parts
Les fiers payans sur les murs de la ville
Montent en foule, et leur rage inutile
Vient echouer au pied de ses remparts⁸.

Сходны также счастливые финалы обеих поэм: свадьба Руслана и Людмилы аналогична свадьбе Ричардетто и Деспины (в отличие от «Неистового Роланда», где потерявший возлюбленную Роланд в финале сходит с ума).

Кроме того, в основной фабуле «Ричардетто» и во множестве сопутствующих ей вставных новелл присутствуют почти все сюжетные элементы и мотивы «Руслана и Людмилы», разумеется, в переработанном виде. Например, уже в самом начале поэмы (если даже предположить, что молодой Пушкин не прочел все ее 400 страниц) есть вставная история, во многом сопоставимая с сюжетом «Руслана и Людмилы»: двое молодых людей нежно любят друг друга, но их свадьбе вознамерилась помешать злая колдунья, чтобы отомстить отвергнувшему ее юноше. Неожиданно явившись на свадебный пир, она окропляет молодых мертвой водой и превращает их в оленя и гончую собаку, обрекая их тем самым вечно преследовать друг друга. Помочь несчастным берется храбрый паладин Рено. Для этого ему надо достичь замка колдуньи, расположенного на неприступной горе, ворваться в него и отрубить волшебнице косу, в которой и заключена вся ее магическая сила. С огромным трудом пробравшись в замок, Рено оказывается в дивном саду, где его встречает целый сонм красавиц, среди которых прекраснейшая и есть сама колдунья, желающая очаровать своего победителя (мотив, заимствованный из «Неистового Роланда» Ариосто, где мы находим сад волшебницы Альцины). Но, не поддавшись соблазну, рыцарь отрубает у нее косу, после чего волшебница принимает свой настоящий облик – уродливой старухи, которая вынуждена теперь отдать герою талисман, снимающий чары с юной четы.

Многое напоминает нам здесь «Руслана и Людмилу»: и вмешательство злого гения во время свадьбы, и месть злой колдуньи за отвергнутую любовь (как в истории Финна и Наины), и долгий подвиг освобождения

(правда, освободителем оказывается здесь не сам несчастный влюбленный), и волшебный замок с садом на неприступных горах, и отсечение косы, аналогичное отрубанию косы у Черномора, вследствие чего волшебник утрачивает колдовскую силу; и внезапная подмена красавицы старухой, и снятие чар посредством талисмана – все это, только в иной комбинации, мы видим и в пушкинской поэме.

Затем на страницах поэмы Фортегуэрри мы встречаем и старого волшебника, помогающего влюбленным Ричардетто и Деспине и дающего волшебное кольцо-невидимку вместе с чудесным камнем, наводящим и снимающим сон. Обману Черномором своего брата-великана в «Ричардетто» соответствует заполучение магом Некромантом, «красавиц давним похитителем») хитростью себе в рабство самого Плутона, повелителя царства мертвых. Отказу Ратмира от своей прежней жизни аналогично неожиданное превращение у Фортегуэрри Феррагуса, мусульманского принца, из рыцаря в отшельника, и подобно тому, как Ратмир «<...> в пустыне безмятежной // Людмилу, славу позабыл» и удит в озере на утлом челноке рыбу, так и Феррагус, удалившись в пустыню и спрятав боевой доспех, живет в шалаше, молится, разводит пчел и из воска делает свечи. Но на этой фигуре стоит остановиться подробнее, поскольку ей присущи также многие черты и другого персонажа «Руслана и Людмилы» – Фарлафа.

Фарлаф – единственный герой в поэме Пушкина, которому исследователи не могли найти аналогов у других авторов. Само имя, по мнению Н. И. Черняева, Пушкин позаимствовал из «Истории» Карамзина, где оно мимоходом упоминается. Литературные же корни этого образа восходят, несомненно, к хвастливому воину античных комедий (в частности, к *Miles gloriosus* – «Хвастливый воин» Плавта), кроме того, можно вспомнить сходного характером шекспировского Фальстафа. Но если мы отвлечемся от созвучия имен, то увидим, что шекспировский образ гораздо сложнее: Фальстаф, помимо своей трусости, еще умен и не лишен своеобразного обаяния, тогда как пушкинский герой предстает перед нами лишь коварным злодеем, убивающим Руслана.

Больше всего общих черт у Фарлафа оказывается именно с Феррагусом – единственным комическим персонажем среди паладинов. Так же как и Фарлаф, Феррагус обрисован автором со злой иронией, ясно ощутимой при одном взгляде на его похождения: сделавшийся в самом начале поэмы из язычника отшельником, Феррагус неожиданно уводится рыцарями на защиту Парижа. По пути туда в одной харчевне он объедается так, что не может заплатить хозяину, просит по улицам милостыни. Под Парижем он влюбляется в мусульманскую принцессу Климену и отрекается ради нее от новоприобретенной веры. Несмотря на то, что рыцари прощают ему предательство (как и Фарлафу прощают его веро-

ломство), Феррагус покидает их ряды и, сменяемый мучительной страстью, тайно преследует по пятам Климену и ее жениха, не отваяваясь на открытый поединок. Описание его «храбрости» в этот момент, несомненно, пригодилось Пушкину:

(о Фарлафе)

<...> И шум малейший по дубраве,
Полет синицы, ропот вод
Его бросали в жар и в пот < ..>.

(о Феррагусе)

L'obscurité l'épouvante et l'irrite,
Le moindre bruit lui donne le frisson.
Plancher qui craque ou feuil qui s'agite,
Souris qui trotte, enfin le moindre son
Tout est pour lui matière de soupçon⁹.

Наконец, в одну ночь Феррагус пытается похитить красавицу и овладеть ею, но его застигают на месте преступления и сурово наказывают, после чего он опять уходит в отшельники.

Есть в «Ричардетто» также аналогии к образу Черномора: это и маг Некромант, похитивший множество красавиц и заперший их в высокой башне, откуда их освобождает победивший колдун Роланд, и волшебник Альзор, который во втором томе поэмы усыпляет Деспину и уносит в свой неприступный замок, где, принуждая ее к браку, подвергает прямо-таки танталовым мукам: до чего только ни дотрагивается красавица (до еды или питья, до зеркала или до постели) – все становится негодным к употреблению. Пушкин не был так жесток с Людмилой, и вообще она – единственная из сказочных красавиц, на долю которой не выпадает почти никаких злоключений, так что даже в плену ей живется приятно и безопасно. Она не переживает потерю родных (погибших при ее похищении) или измену жениха, ей не приходится странствовать в одиночку в лесу, подвергаясь нападениям, ее не мучают в темнице, не приковывают раздетой к скале и не отдают в жертву чудовищу – а между тем все эти беды, не одну, так другую, а чаще все вместе приходилось испытывать всем героиням волшебных поэм: и у Ариосто, и у Фортегуэрри, и у Вольтера, и у Виланда. Даже Душеньке Богдановича доводится пережить много горя, хотя похищает ее не злодей, а любящий муж, и даже более – само олицетворение любви – Амур! Но Пушкин не мог никак обидеть свою героиню хотя бы уже потому, что вся его поэма была торжественно посвящена «красавицам», и в угоду будущим прелестным читательницам своей поэмы поэт заставил даже Черномора и Фарлафа вести себя с Людмилой, в меру их сил и возможностей, по-рыцарски.

Но, отдавая должное галантности Пушкина, мы не можем не заметить, что сама идея подобного посвящения зародилась у Пушкина не без влияния «Ричардетто». На этот вывод наталкивает нас сопоставление текстов вступления к «Руслану и Людмиле» и вступления к одной из глав «Ричардетто»:

Для вас, души моей царицы,
 Красавицы, для вас одних
 Времен минувших небылицы
 <...>
 Рукою верной я писал.
 Примите ж вы мой труд игривый!
 Ничьих не требуя похвал,
 Счастлив уж я надеждой сладкой,
 Что дева с трепетом любви
 Посмотрит, может быть, украдкой
 На песни грешные мои.

Sex charmant, que l'univers adore
 Que l'encensai tant de fois a genoux
 Je jouirai d'un bonheur assez doux
 Si par mes vers je puis vous plaire encore
 Quel autre pris pourrais – je souhaiter?
 Votre suffrage a seul de quoi flatter
 De nos succes arbitre souverain
 Sur les talents vous prononcez en reine
 N'enviez – point a l'homme ambitieux
 Cet attribut ingrat, laborieux
 De consacrer son' esprit a l'étude¹⁰.

Столь же четко прослеживается аналогия и между другими двумя отрывками, развивающими ту же тему:

Ты знаешь, милая подруга:
 Поссорюсь с ветреной молвой,
 Твой друг, блаженством упоенный,
 Забыл и труд уединенный,
 И звуки лиры дорогой...
 Дышу тобой, и гордой славы
 Невнятен мне призывный клик!
 <...> Любовь и жажда наслаждений
 Одни преследуют мой ум.
 Но ты велишь, но ты любила
 Рассказы прежние мои,
 Преданья славы и любви <...>.
 Ты, слушая мой легкий вздор,
 С улыбкой иногда дремала;
 Но иногда свой нежный взор
 Нежнее на певца бросала...
 Решусь: влюбленный говорун
 Касаюсь вновь ленивых струн
 Сажусь у ног твоих и снова
 Бренчу про витязя младого.

<...> à ma voix attentive et fidèle
 Vous repondez aur voeux d'un fugitif
 Que la raison tint très longtemps captif
 Les ris, les jeux ramènent sur vos traces
 Les vrais plaisirs, l'enjouements et les grâces
 Je ne veux plus vous quitter désormais,
 Chère déesse, à vos charmant attraits
 Et consacrant chaque instant que m'anime,
 Je ne vous rends, qu'un tribut légitime.
 Vivre, jouire et plaire (si je plais)
 Je ne le tiens que de vos seuls bienfaits,
 Je reprends donc ma tвche accoutumé
 D'un feu nouveau ma veine est allumée
 Deja ma muse avec les paladins
 Va s'égayer a mille traits badins,
 Et dans l'ardeur dont elle est, animée,
 Gloire aux Français, maleur aux
 Sarrasins¹¹.

(Из вступления к 6-й песне)

Итак, мы видим, что кроме элементов сюжета в поэмах перекликаются также темы лирических вступлений, обязательно открывающих собой каждую главу как «Руслана», так и «Ричардетто». Но у Фортегуэрри, творившего еще во времена Просвещения, любовная тема – только одна из многих возможных (наравне с различными нравоучительными рассуждениями), тогда как у Пушкина она – общая для всех шести вступлений и определяет собой пафос всего произведения.

Много сходства обнаруживается даже в самой манере повествования обеих поэм: плотно насыщенный событиями рассказ часто прерывается различного рода описаниями и зарисовками; почти всякое впечатляющее действие сопровождается для наглядности развернутым сравнением, так Пушкин побежденную голову сравнивает с провалившимся на сцене актером, а Фортегуэрри оживление убитого Ричардетто «животворящими» слезами Деспины (что вызывает в памяти воскрешение Финном Руслана) уподобляет оживлению розы, получившей желанную влагу.

Наконец, помимо всех выявленных нами аналогий между двумя поэмами, их сближает решение одинаковой художественной задачи: воспроизведения традиционного жанра при ориентации на прославленные его образцы, – но притом, однако, с ироничным взглядом на этот жанр сверху, что иногда только незаметно подтачивает, а иногда и ощутимо разрушает его. И если Жуковский, Ариосто, Виланд и Херасков мыслят еще исключительно «изнутри» жанра (волшебной рыцарской поэмы – литературной обработки легендарного эпоса), то Фортегуэрри и молодой Пушкин, оба поклонники насмешливого Вольтера, не скрывают от читателей, что относятся к описываемым ими волшебствам и подвигам как к «легкому вздоху». Свободно и открыто выходит Пушкин за рамки жанра:

Я каждый день, восстав от сна,
Благодарю сердечно бога
За то, что в наши времена
Волшебников не так уж много <...>.

или:

Он видит множество мечей,
Но все легки, да слишком малы,
А князь красавец был не вялый,
Не то, что витязь наших дней.

Так же и Фортегуэрри иронизирует над своими героями. В поэме у него бывший язычник Феррагус в пылу неопитского рвения обращает в христианство двух великанов-людоедов, а с попавшими в плен христианскими рыцарями один африканский король ведет следующий разговор:

Наконец их приводят во дворец.
Король озирает их косым и свирепым взором.
Казнить их! – Вскричал он дико, –
Ибо Аполлон не из числа их друзей <...>.

Итак, оба автора прибегают к открытой пародии (Пушкин – на Жуковского, Фортегуэрри – на Ариосто), что четко обособляет их поэмы из общей жанровой традиции.

* * *

Изложенных наблюдений, нам думается, достаточно для того, чтобы признать очевидным влияние «Ричардетто» на Руслана и Людмилу» и тем самым обогатить ее исследователей еще одной путеводной нитью

Примечания

- ¹ Раут Кн 3 // Исторический лит. сборник / Изд. Н. В. Сушкова М., 1854 С. 331
- ² Шеффер П. Из заметок о Пушкине «Руслан и Людмила» // Памяти Майкова. СПб., 1902 С. 505
- ³ Розанов М. Н. Пушкин и Ариосто // Известия АН СССР, отд. общ. наук М., 1937 № 2, 3
- ⁴ Кулешов В. И. В поисках точности и истины М., 1986 С. 11. Призыв заняться изучением темы «Пушкин и Фортегуэрри» был повторен в его же монографии «Жизнь и творчество А. С. Пушкина» (М., 1987 С. 72)
- ⁵ Biographie universelle de Michaud Paris, 1958 V 14 P. 426
- ⁶ Черняев Н. И. Критические заметки и статьи о Пушкине О «Руслане и Людмиле» Харьков, 1900
- ⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 17 т. М., Л., 1937–1959 Т. 4 С. 82. Далее поэма Пушкина цитируется по этому изданию (с. 3–85)
- ⁸ «Кажется, будто бушующее море, катя свои волны одну за другой, обрушивает их на преграду и разбивает в бессильную пену, – так устремляются отовсюду гордые язычники на стену города, поднимаются толпой наверх, но их бесполезная ярость истощается у подножия вала» Перевод здесь и далее мой по изд. *Forteguerry N. Richardet, poème Liège, 1776 (Vol I P. 162)*
- ⁹ «Темнота его страшит и смущает, малейший шум бросает его в дрожь, треск ветки, шелест листьев, шуршание мыши и любой малейший шум – все в нем будило подозренья» (I, 186)
- ¹⁰ «О прекрасный пол, обожаемый всем миром, Сколько раз я воздавал вам царские почести! Мне было бы уже довольно таким образом счастья, Если бы благодаря своим стихам я бы мог больше вам нравиться. Какой другой награды мне еще нужно! Только ваше мнение может польстить. Полновластные судьи нашего успеха вы, как царицы, изрекаете свой приговор. Не откажитесь же взглянуть на этот неблагодарный, кропотливый труд надеющегося мужчины < >» (I, 105)
- ¹¹ «На голос мой, преданный и нежный, вы иногда отвечаете мимолетным взглядом, надолго пленяющим мой рассудок. От моих шуток и веселых историй лицо ваше озаряется восторгом и несказанной прелестью. Отныне я не могу более покинуть вас, милая богиня, и посвящая вам каждое мгновение жизни, я только воздам законную дань вашим совершенствам. Вся жизнь, наслаждение и любовь заключены теперь для меня в вашей благосклонности (если вы благосклонны ко мне). И я возвращаюсь к моему привычному труду только в угоду вам, и моя муза вместе с паладинами готова развлечь вас тысячами новых забав. Новым огнем воспламеняется моя кровь, и я пою славу французам, гибель сарацинам» (из вступления к 4-й песне, I, 156)

Пушкин и Шевырев: к проблеме «московской школы»

Как известно, в конце 1820-х гг. Шевырев претендовал на роль лидера «московской школы», составлявшей оппозицию школе «петербургской», младокарамзинистской, господствовавшей в литературе.

В письме Дельвига Баратынскому от 1828 г., когда речь заходит о литераторах из «Московского вестника», появляется собирательное «мальчишки Шевыревы»: «Как это ты, живучи в Москве, не приучил к повинению мальчишек Шевыревых и им подобных? <...> Не худо сказать им, что с должным почтением не оценив отживших и современных писателей, нельзя кидать взора на будущее, или он будет недальновиден»¹. Здесь любомудры обвиняются в том неуважении к авторитетам, которое считалось отличительной чертой московских журналистов (от Каченовского до В. Одоевского и Белинского). Главный авторитет – авторитет Пушкина. И понятно, что имена Пушкина и Шевырева постоянно сталкиваются – и у современников, и у позднейших исследователей.

Сопоставление Пушкина и Шевырева – один из постоянных мотивов в письмах Погодина к Шевыреву (самого себя Погодин тоже то и дело ревниво сравнивает с Пушкиным). Например, в письмах 1830 г., от 15 мая: «Пушкина вообще ругают теперь так, как тебя не ругивали. Довольно ли?»; от 23 марта: «Мне очень жаль, что эти площадные брани его слишком трогают, как бывало тебя»; от 22 сентября: «Но вот тебе важнейшее завещание: напиши непременно трагедию “Борис Годунов”. Он не виноват в смерти Дмитрия: в этом я убежден совершенно <...>. Надо же снять с него опалу, наложенную кроме веков Карамзиным и Пушкиным»².

Имена Шевырева и Пушкина сталкивает Раич в рецензии на «Денницу»: по его мнению, талант Шевырева оценен недостаточно, потому что непомерно раздутая слава Пушкина мешает разглядеть что бы то ни было другое в русской литературе. Например, в «Деннице» «А. Пушкин открывает шестые опоздавшим Годуновым, за ним прочие, а Шевыреву едва отведено местечко на последней странице»³.

Возможно, притязания Шевырева до некоторой степени раздражали Пушкина; позволим себе высказать предположение, что именно боязнь усиления Шевырева объясняются определенные стороны литературной политики Пушкина в 1827 г. Как известно, в августе 1827 г. В. Титов и В. Одоевский, недовольные стремлением Погодина к единовластию в «Московском вестнике», потребовали от него взять в соредакторы Шевырева⁴; неизвестно, какие слухи об этом дошли до Пушкина, но 31 август-

та он писал Погодину: «Ради Бога, не покидайте “Вестника”; на будущий год обещаю Вам безусловно деятельно участвовать в его издании» – и прочее крайне благосклонно.

Шевырев и сам чувствует себя способным говорить с Пушкиным почти на равных: для провозглашения своего литературного манифеста он выбирает форму послания к Пушкину (1830). Творческая полемика, однако, особенно хорошо смотрится на фоне дружеских личных отношений, и о них заботились обе стороны⁵.

Соперничество с Пушкиным и в то же время постоянная оглядка, ориентация на Пушкина в значительной степени организовали творчество Шевырева. Отношения «московской школы» с Пушкиным, во многом подобные отношениям Пушкина с младоархаистами, сложны и не сводятся к противостоянию. Нас будет занимать вопрос, не вполне еще, как кажется, проясненный: как Шевырев в своей попытке реформы поэтического языка пытался опереться на опыт Пушкина.

Выступая против господствовавшего, но уже потерявшего действенность поэтического языка, восходившего к «среднему штилю» карамзинистов, Шевырев ругал его, между прочим, за то, что этот язык имел сугубо письменную, т. е. мертвую, природу. Обосновывая свой перевод октав из «Освобожденного Иерусалима» Тассо с переборами ритма, Шевырев писал: «Да нет ничего естественнее речитатива в голосе человеческого. Если вы хотите сказать что-нибудь ясно, вы скажете как будто по складам, т. е. нараспев. Может быть, иного соблазнит то, что я привожу доказательства из мира самого грубого, из явлений самых обыкновенных: ему бы лучше цитаты из книг. Но да вспомнит он, что я говорю о живом предмете, о языке, а книги мертвы <...>»⁶; «Гнедич перевел Илиаду каким-то письменным, деловым языком. Все образцы взяты из казенных бумаг: *если – то, чтобы*; недостает только *понеже* и *поелику* <...>. Видно, что Гомер грамматике не учился, а следовал употреблению. Гнедич же везде хочет быть правильным – и тем страшнее выходят у него неправильности»⁷.

Пушкин для Шевырева – одновременно и главный противник, придавший русскому стиху губительную «гладкость» (это почти прямо заявлено в «Послании А. С. Пушкину» 1830 г.), и авторитетный союзник, сближающий поэзию – в соответствии с убеждениями самого Шевырева – с живой разговорной речью. «Обращу внимание читателей на сцену Мамки и Ксении в Борисе Годунове. Поэт, вникший слухом в звуки народные, понял музыку русского языка: весь разговор Мамки и Ксении есть речитатив. Это разыграть иначе нельзя, как произнося нараспев, т. е. как читает сам поэт»⁸. Шевырев претендует на то, чтобы, следуя за Пушкиным, быть радикальнее его.

Позиция Шевырева здесь – очень характерная для любомудра, впоследствии близкого к славянофильству. Именно люди этого круга, приняв шеллингианское понятие органической формы, объяснили эстетический смысл «небрежности», «естественности», особенно внятно – в середине века, после книг С. Аксакова, окончательно «освободившегося» (от художественной преднамеренности) (Хомяков). Но впервые о «небрежности» как высшем типе художественности любомудры заговорили по поводу Пушкина. В 1828 г. Погодин писал в «Московском вестнике»: «В Атенеи кто-то напечатал множество ошибочных выражений в *Онегине*. – Читал ли г. критик, занимаясь старыми своими грамматиками, прочие стихотворения Пушкина? Заметил ли он, что у Пушкина особое достоинство – верность и точность выражения, и что это достоинство принадлежит ему предпочтительно пред всеми нашими поэтами? Пушкин, следовательно, мог, если бы захотел, избежать тех ошибок, в которых его упрекают (впрочем, из замеченного только 1/10 справедливо), но у него именно, кажется, было целию оставить на этом произведении печать совершенной свободы и непринужденности. Он рассказывает вам роман первыми словами, которые срываются у него с языка, и в этом отношении Онегин есть феномен в истории русского языка и стихосложения.

К нему удачно можно применить, что Тасс говорит о Софронии:

Non sai ben dir, s'adorna o se negletta,
Se caso od arte il bel volto compose»⁹.

В следующем номере «Московского вестника» И. Киреевский писал о «Цыганах»: «<...> мастерство стихосложения достигло высшей степени своего совершенства и <...> искусство приняло вид свободной небрежности»¹⁰ (немного позднее станет очевидной полемическая заостренность позиции Киреевского; в статье «О стихотворениях Языкова» (1834) он писал: «<...> на некоторой степени совершенства искусство само себя уничтожает <...>»). Проницательные суждения любомудров о Пушкине не только выглядели оригинально, но и не получили, в сущности, продолжения в позднейшей критике. Пушкин для большинства в XIX в. – мастер, классичный и иногда несколько холодноватый, чья работа отличается безукоризненной правильностью, гармоничностью, точностью и другими свойствами формы; Пушкину в этом отношении противопоставляются лиричные, «искренние» и потому «небрежные» стихи Фета, Тютчева, Некрасова. И сам Шевырев в откровенно идеологизированные 40-е гг. будет, говоря о Пушкине, пользоваться расхожей антитезой «форма / содержание», будет находить у Пушкина «прелесть в отделке наружных форм <...> недостаток внутреннего развития»¹¹ (ср. аналогичные оценки у Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями», отчасти у Белинского в 1840-е гг. и особенно – у революционных демократов).

* * *

Шевырев явно рассчитывал на то, что Пушкин примет участие в начале им разговоре о русской литературе. Давно обсуждается, как связан с шевыревскими октавами «Домик в Коломне» (написанный до перевода Шевырева, притом октавами вполне традиционными). Тынянов обратил внимание на смысловую близость статьи Шевырева и авторских деклараций в поэме Пушкина: Пушкину «надоел» четырехстопный ямб «канапе», и проч.; возможно, здесь сказалось общение Пушкина и Шевырева в 1829 г. Некоторые следы этого общения есть, между прочим, в известном письме Пушкина Погодину от ноября 1830 г., говоря о языке современной литературы, Пушкин употребляет любимое словцо Шевырева – «чопорный»: «И мне Ваша свобода более по сердцу, чем чопорная наша правильность». Ср. у Шевырева: «Ухо русского народа давно признало созвучия, но вкус чопорной моды их не допускает»¹². Для современников слово «чопорный» стало сигналом, символом литературной позиции Шевырева: так, И. И. Дмитриев в 1835 г. в письме к Вяземскому с иронией говорит о «модном» слове «чопорный».

Сколько-нибудь отчетливо Пушкин на прямые обращения Шевырева к нему не ответил: «Послание» 1830 г. Пушкин практически обошел молчанием, а опыты с октавами сдержанно похвалил через третьих лиц. И дело здесь, видимо, в том, что, хотя Шевырев и уловил существенную особенность новой поэзии – сближение с живой речью, его собственное творчество было слишком экспериментаторским, слишком опирающимся на теорию. А для литераторов карамзинистской традиции всякая теоретичность отзывалась педантством (см., например, у Вяземского: «Шевырев швыряет в нас Тассовыми октавами, в которых нет ни ладу, ни складу. Оно и не по-русски, и не по-итальянски, а разве по-Тредиаковски-Мерзляковски»).

Знаменательно, как Шевырев и его критики употребляют слово «усилие». Шевырев писал о себе: «Стихи мои слишком резки, часто жестки и даже грубы. Но этому есть причины <...> резкость есть неизбежная черта всякого нововведения в языке. Усилие должно быть резко – даже до грубости, а без усилия невозможно ничто новое»¹³. Белинский в «Литературных мечтаниях» с неодобрением пишет об опытах Шевырева: «<...> более усилия ума, нежели изливание горячего вдохновения». Литераторы старшего поколения неодобрительно называли поэзию Шевырева «изысканной»¹⁴. В шевыревской демонстрации усилий есть нечто напоминающее об архаическом понятии «преодоленной трудности», противоречащее как раз той естественности, на которой так настаивал и сам Шевырев, и его современники.

Примечания

- ¹ Цит по *Вацуро В Э* «Северные цветы» История альманаха Дельвига – Пушкина М, 1978 С 132 Любопытно, что имелась в виду статья не Шевырева, а Рожалина – рецензия на «Северные цветы на 1827 год», помещенная в XII номере «Московского вестника» за 1828 г
- ² Русский архив 1883 № 5–6 С 149, 161, 168
- ³ Галатея 1830 № 6 С 324
- ⁴ Литературное наследство М, Л, 1934 Т 16–18 С 695–696
- ⁵ Перечень взаимных доброжелательных жестов приведен в ст *Маймин Е А А С* Пушкин и С П Шевырев // *Res philologica* Филологические исследования М, Л, 1990
- ⁶ *Шевырев С П* О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение // Телескоп 1831 № 11 С 290
- ⁷ Рукописный отдел РНБ Ф 850 Оп 17 № 4 1830 24 июля
- ⁸ Телескоп 1831 № 11 С 290 Об авторстве этой статьи см *Потапова Г Е* М П Погодин – критик Пушкина (К вопросу об атрибуции нескольких статей в журнале «Московский вестник») // *Временник Пушкинской комиссии* СПб, 1996 Вып 27
- ⁹ Мысли, замечания и анекдоты 1928 № 5 С 120–121 (Подпись NN)
- ¹⁰ *Киреевский И В* Нечто о характере поэзии Пушкина // *Московский вестник* 1828 № 6
- ¹¹ Москвитянин 1841 № 9 С 269–270
- ¹² Телескоп 1831 № 12 С 486
- ¹³ Московский наблюдатель 1835 № 9 С 7
- ¹⁴ См письмо Дельвига Баратынскому, процитированное в статье

Пушкин и Сент-Бёв Лирика Сент-Бёва в оценке Пушкина

Сложное и в значительной степени противоречивое отношение Пушкина к литературе французского романтизма – известный, но малоизученный факт. Отличный знаток французской литературы, он особенно ценил ее классиков, близких поэту с детства, сформировавших в юности его вкусы; вместе с тем поэт всегда с большим интересом следил за развитием современной ему французской литературы, сведения о которой черпал из самых разных источников¹. Пристальный интерес редко бывал сочувственным; даже приняв во внимание спонтанность многих его критических суждений в письмах и набросках и горячий темперамент, порой, по наблюдению А. Н. Вульфа, приводивший поэта к поспешным и односторонним оценкам², не всегда легко понять, что вызывало неприязненный отзыв о том или ином известном писателе-современнике, в особенности если речь шла о представителях романтического направления. никоим образом не ставя под сомнение остроту критического ума Пушкина, стоит отметить, что ни непосредственное знакомство с текстами французских поэтов (их книги находим в его личной библиотеке), ни широкая информированность не были способны удержать его от явно несправедливых суждений. В научной литературе отрицательные отзывы Пушкина о собратьях по перу объяснялись большей частью тем, что он не нашел в их творчестве того, что ожидал найти и что в наибольшей степени ценил в поэзии³. Подобный подход, думается, малопродуктивен. Чтобы понять, чем вызваны порой в высшей степени парадоксальные суждения, недостаточно констатировать неприятие того или иного поэта, необходимо также разобраться в причинах.

Приведу несколько критических высказываний Пушкина: Беранже он называл «несносным слагателем натянутых и манерных песенок» и ставил его даже ниже Шарля Колле (поэт XVIII столетия)⁴. Также и о Ламартине, которого не хотел признать романтиком, Пушкин после 1824 г. отзывался все более и более отрицательно; отметив редкую музыкальность языка сборников «*Méditations poétiques*» (1820, 1823), он отказал лирике французского поэта в выдающихся достоинствах, писал о ее «вялом однообразии» – после 1830 г. она была для него синонимом скуки (XI, 219; XV, 29)⁵. Альфреда де Виньи Пушкин терпеть не мог (известны во всяком случае отзывы лишь о романах); Виктора Гюго, не отказывая ему в таланте, но и не признавая в нем гения, он называл «поэтом второстепенным», не выдерживающим сравнения с Сент-Бёвом.

Последнего Пушкин считал «самым замечательным» из современных французских лириков (XI, 219; XII, 138, 141)⁶, предпочитая ему только Мюссе, которым безгранично восхищался.

Уже немногие высказывания довольно хорошо выявляют устойчивые предубеждения Пушкина по отношению к некоторым французским романтикам. Удивляет высокая оценка, данная лирике Сент-Бёва; он не принадлежал к числу поэтических гениев эпохи, малое число его стихотворений отмечено оригинальностью дарования. Его первый сборник лирики «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» («Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme», 1829) был Пушкину более близок, чем блестящие и сразу снискавшие успех произведения поэтов, принадлежавших к кружку Виктора Гюго. Сент-Бёв избрал в лирике свой собственный путь, отличный от их пути, и в этом, по-видимому, причина пушкинского признания. Детальное рассмотрение восприятия его творчества способно поэтому прояснить, чем вызвано неприятие Пушкиным литературы французского романтизма⁷.

Лирика Сент-Бёва впервые упомянута Пушкиным в 1830 г.; при этом необходимо иметь в виду, что его критические статьи и историко-литературные труды были известны русскому поэту за несколько лет до этого. Сент-Бёв с 1824 г. был сотрудником ценимого Пушкиным журнала «Глоб» («Le Globe»; выпускался кружком «Les Doctrinaires»); здесь в начале 1827 г. появилась его рецензия на первый поэтический сборник лирики Виктора Гюго, несомненно прочитанная Пушкиным⁸. До этого Сент-Бёв опубликовал в «Глоб» небольшое число статей на литературные темы, в том числе и о новейшей английской лирике, что вполне могло заинтересовать Пушкина. Статья Сент-Бёва была посвящена поэтам «озерной школы»⁹; интерес Пушкина к их стихам в последующие годы нашел свое отражение в ряде переводов и переложений. По мнению исследователей Пушкина, толчок к ним дал первый том лирики Сент-Бёва, содержащий несколько переводов и подражаний из Вордсворта¹⁰. Впрочем, вполне возможно, что начало посредничеству Сент-Бёва положила вышеупомянутая статья.

То, что Пушкин еще до 1830 г. обратил внимание на историко-литературные труды Сент-Бёва, подтверждается экземпляром «Tableau historique et critique de poésie française et du théâtre français au XIXe siècle» (1828)¹¹. Отрывки из этой книги, пробудившие, по-видимому, его интерес, печатались в «Глоб» с середины 1827 г. Центральной темой этого труда была реабилитация поэтов Плеяды, художественные достижения которых отвергал Буало; тем самым Сент-Бёв выступил как соратник молодых романтиков, которые в своем стремлении к обновлению французской лирики охотно обращались к метрическому, ритмическому и лексическому арсеналу этой поэтической группы. Сознатель-

но проводя параллель между двумя «школами», Сент-Бёв стремился подчеркнуть, что им суждена в разные эпохи сходная роль при реформе национальной поэзии. Подробнее ознакомившись с этим трудом, Пушкин неоднократно возвращался к нему в своих позднейших критических статьях. Вместе с тем он не мог разделить предложенную Сент-Бёвом положительную оценку Пляеды.

Более любопытно то, что при чтении «Tableau» состоялось первое знакомство Пушкина со стихами Сент-Бёва; одно из них тотчас же вдохновило поэта на создание собственного лирического произведения. Вызывает удивление, что этим стихотворением была ода «À la Rime», в которой Сент-Бёв возродил одну из наиболее изощренных форм Пляеды – шестистишие (sixain) с расположением рифм по схеме ааВссВ¹². Последовательность стихов в гетерометричной, симметрически построенной строфе определяется числом слогов (7.3.7.7.3.7); эту форму, впоследствии столь полюбившуюся Гюго и его школе за ритмический эффект, находим в столь известных стихотворениях Пляеды, как «Avril» Реми Белло или «Bel aubépin verdissant» Пьера Ронсара. Сент-Бёв, дружный с Гюго с 1827 г. и посвященный им в таинства обновленной системы стихосложения, блестяще продемонстрировал в программной оде «À la Rime» убежденность романтиков в значении и возможностях эстетического воздействия рифмы в стихах («La seule grâce de notre vers» – так писал о ней Виктор Гюго). Французский поэт почти всюду использовал богатые рифмы и очень часто весьма неожиданные; он нередко прибегал к анжамбеманам, делавшим его стих еще более гибким. На Пушкина, который позднее весьма негативно отзывался о метрических изысках Пляеды и ее адептов-романтиков, эти просодические достижения явно произвели сильное впечатление. В стихотворении «Рифма, звучная подруга...» (1828)¹³ он обращается формально и тематически к оде «À la Rime». Пушкин использует ту же строфу с конечной рифмовкой; однако его шестистишия изометричны (четырёхстопный хорей соблюдается на протяжении всего стихотворения), женские рифмы заменены на мужские и наоборот: ААвССб. Несмотря на эти формальные отклонения (существенна и идентичность тематики), не подлежит сомнению, что речь должна вестись о той же самой строфе, что и у Сент-Бёва. Оскудение ее ритмического богатства, по-видимому, вызвано отвержением усложненных форм, ощущавшихся Пушкиным как оковы поэтического духа. Содержание стихотворений в высшей степени различно: если у Сент-Бёва рифме сопутствует каскад искрящихся, необычных метафор, помогающих сформулировать пожелания и ожидания автора, то пушкинское стихотворение в первых четырех строфах – это шутивное обращение к капризной и ветреной рифме, за которым в последующих четырех строфах (от строфы девятой сохранился лишь фрагмент) следует

вымышленное мифологическое повествование о рождении Рифмы, дочери Аполлона и Мнемозины. В первом стихе сформулирован упрек:

Ты умолкла, улетела,
Изменила навсегда!

(Текст, опубликованный П. В. Анненковым.)¹⁴

<Ты умолкла, онемела,>
<Ах,> ужель ты улетела,
Изменила навсегда? (III, 120)

По-видимому, прав Анненков, полагавший, что Пушкин набросал это стихотворение, когда затруднялся в выборе рифм при описании Марии в первой главе «Полтавы». Ода «À la Rime» Сент-Бёва пришла ему на память, отвлекла и побудила посвятить непослушливой рифме шутивно-ироничное стихотворение. Но и здесь рифма оказалась упрямой, на что указывают многочисленные рукописные варианты и наброски¹⁵; работа над текстом так и не была завершена¹⁶.

Форма стихотворения о рифме, первое свидетельство о встрече с Сент-Бёвом, убеждает и в том, сколь внимательно Пушкин следил за процессом литературного обновления во Франции, порождавшим у него столь противоречивые чувства. Важную посредническую роль при этом играла его приятельница Е. М. Хитрово, регулярно снабжавшая его французскими литературными новинками; от нее получил он, в частности, первый сборник лирики Сент-Бёва «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» (1829). Автора этой книги Пушкин впервые упомянул вместе с Виктором Гюго в одном из писем, посланных в начале июня (нов. стиль) Е. М. Хитрово: «Hugo et Sainte-Beuve sont sans contredit les seuls poètes français de l'époque, surtout Sainte-Beuve – et à ce propos, s'il est possible d'avoir à Pétersbourg les "Consolations" de ce dernier, faites une œuvre de charité, au nom du ciel envoyez-les moi» (XIV, 93 и далее).

Из цитаты явствует, что Жозеф Делорм, литературная мистификация Сент-Бёва, уже тогда не составлял для него загадки и что чтения его второго лирического сборника «Утешение» («Les Consolations», вышел из печати в марте 1830 г.) он ожидал с нетерпением¹⁷. Стихи «Жозефа Делорма» столь увлекли русского поэта, что он, как видно из вышеприведенного отзыва, отдал предпочтение не Гюго, а Сент-Бёву. Как это ни парадоксально, но такой иерархии он оставался верен всегда.

В период болдинской осени 1830 г. Пушкин более подробно знакомился с новейшими произведениями Гюго, Мюссе и Сент-Бёва. Результат этих углубленных занятий – обширная рецензия на первые два тома лирики Сент-Бёва, опубликованная в 1831 г. в «Литературной газете»¹⁸. Это примечательное свидетельство высокой оценки того, кто наряду с Шенье и Мюссе принадлежал к числу немногих французских поэтов,

неоднократно вдохновлявших Пушкина. В то же время это единственная оконченная и при жизни Пушкина опубликованная рецензия на стихи французского поэта-современника (от критических статей о Мюссе (1830) и Викторе Гюго (1832) сохранились только фрагменты). Симпатия Пушкина к Сент-Бёву имеет тем большее значение, что во Франции «Жозеф Делорм» вызвал скорее отвержение, чем признание, и снискал скандальную репутацию из-за нескольких излишне откровенных и пронизанных зловещим настроением сцен.

Углубление Пушкина в лирику Сент-Бёва совпало с периодом его творчества, когда он сам оказался особенно восприимчив к темам, настроениям и образам французского поэта. Помимо прочего, в первую болдинскую осень написано около тридцати стихотворений, главная тема которых – анализ собственных чувств. Ощущая себя на жизненном перепутье, Пушкин оглядывается назад, размышляет о прошлом, подводит итоги, чаёт обрести счастье и покой в будущем, пытается понять свою жизнь и ее глубинный смысл (достаточно упомянуть «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»). Диссонансы жизни тревожат его. Объявлен холерный карантин – поблизости подстерегают болезнь и смерть. Воспоминания, брэнность всего земного, одиночество, сожаления об утраченном – центральные темы болдинской лирики. Естественно, что в подобной ситуации ему особенно созвучны произведения, лирический герой которых повествует об угнетающих его одиночестве, неуверенности, сомнениях и смутных страстях, изливает свою боль и безграничную меланхолию; его неизменно преследуют мысли о суетности и смерти. Пушкин нашел в Сент-Бёве поэта, который безжалостно, без оглядки на этические и эстетические условности исследовал свой внутренний мир, раскрывал свои мысли и чувства, не стыдился неприглядных сторон собственной души и тем внес во французскую лирику дотоле неведомую ей ноту. Если принять во внимание чувства и настроения, владевшие Пушкиным в Болдино, порожденный этими стихами отзвук не вызовет удивления, хотя, конечно, его ситуация была иной, а отчаяние и безнадежность Делорма не были присущи его жизнелюбивой натуре.

С интересом психологическим сочетались сходные интенции, направленные на тематическое и стилистическое обновление литературы. Пушкин-поэт, в то время переживавший переломное время, открыл в Сент-Бёве автора, с которым его связывало многое в понимании искусства, если даже и не все художественные средства Сент-Бёва были для него приемлемы. Последнее обстоятельство объясняет, почему в своей рецензии он проводит границу между Сент-Бёвом-поэтом, который ему весьма симпатичен, и Сент-Бёвом-стихотворцем, новации которого ему казались чрезмерными и неуместными. Первый сборник («Жозеф Делорм»), произведший на него значительно большее впечатление, чем

второй («Утешения»), оказывается в центре пушкинского исследования. Все внимание обращено на стихи. Признавая необычайный талант рано умершего поэта (мистификация раскрывается позже), чья лирика возникла из «болезненного состояния души и физических страданий», Пушкин подчеркивает чужеродность его тем, мрачность настроения и точность выражений, присущих его в высшей степени личной лирике: «В стихах оказывался необыкновенный талант, ярко отсвеченный странным выбором предметов. Никогда, ни на каком языке, голый сплин не изъяснялся с такою сухою точностию; никогда заблуждения жалкой молодости, оставленной на произвол страстей, не были высказаны с такою разочарованностью» (XI, 195).

В качестве примеров Пушкиным избраны четыре стихотворения. Сначала дана пространная цитата из элегии «Le Creux de la Vallée» (стихи 17–52), за ней следует посвященное Виктору Гюго стихотворение «La Veillée», текст которого приведен полностью. После этого дан обширный отрывок из «Ma Muse» (стихи 1–33, 34–37) и, наконец, известная элегия «Toujours je la connus pensive et sérieuse...», которая цитируется полностью¹⁹. Пушкин избрал, таким образом, наиболее важные и оригинальные произведения Жозефа Делорма, чьи источники вдохновения были многообразны. Их лирический герой, измученный тщетой жизни, хочет утопиться и рисует это самоубийство во всевозможных зловещих подробностях («Le Creux de la Vallée»); в другом стихотворении описывается ночное бдение у смертного одра престарелого соседа, жалкий облик трупа, собственные безучастность и религиозное безразличие («La Veillée»). В них наиболее полно выражена определяющая тональность сборника, мрачная и безотрадная; страдания, болезнь и смерть изображаются в нем хладнокровно и шокирующе правдоподобно²⁰. Пушкин видит в обоих стихотворениях «болезненные признания» и «мечту печальных слабостей» юного поэта, но не испытывает ни раздражения, ни отвращения. Характерное тяготение Сент-Бёва, бывшего студента-медика, к жуткому демонстрирует показательное для его поэтики стихотворение «Ma Muse», где его муза представлена нищей, бледной и чахоточной, «музой туберкулеза». Пушкин восхищается «меланхолической прелестью» в изображении музыки, сожалеет, однако, что поэт повредил этому образу заключительным «медицинским описанием» ее страданий. Все же он не боится цитировать соответствующие строки, подвергшиеся из-за их грубого натурализма усиленным нападкам французской критики²¹.

Совсем иным вдохновлена последняя элегия «Toujours je la connus pensive et sérieuse...». В ней повествуется о жизни девушки, разумной жизни без желаний, мечтаний или особенных событий, о жизни, которой, несмотря на ровное течение и однообразие, присущи и значение и достоинство. Здесь проявляется интерес Сент-Бёва к скромному и ничем

не примечательному бытию безымянных обыкновенных людей. Пушкин называет это стихотворение за его «свежесть и чистоту» «совершеннейшим стихотворением» сборника и ставит его вровень с лучшими элегиями Андре Шенье (X, 198). Высказывая подобное мнение, Пушкин не противоречит суждениям большинства французских критиков, единодушно признавших эту элегию шедевром «Жозефа Делорма»²².

Выбор Пушкина показывает, каким текстам он придавал особенное значение. Его пленяла искренность и психологическая достоверность – качества, в которых он видел неотъемлемые составляющие подлинного искусства, чуждые, по его мнению, большинству французских романтиков. Это дало Пушкину основание выделить поэта из числа современных ему лириков: «Бедный Делорм обладал свойством чрезвычайно важным, недостающим почти всем французским поэтам новейшего поколения, свойством, без которого нет истинной поэзии, т. е. *искренностью вдохновения*. Ныне французский поэт систематически сказал себе: *soyons religieux, oyons politique*, а иной даже: *soyons extravagants*, и холод предначертания, натяжка, принужденность отзываются во всяком творении, где никогда не видим движения минутного, вольного чувства, словом: где нет истинного вдохновения» (XI, 201; сохранен курсив оригинала).

Пушкин пользуется возможностью развить столь важную для него самую идею о свободном выборе тем в искусстве (она нашла свое выражение и в других произведениях первой болдинской осени) и защитить от обвинения в аморальности создание Сент-Бёва, воспринятое многими как провокация. Поэт делает это, ибо ему ясно, что тесно связанные с личностью Сент-Бёва элегии, в которых он, по собственному признанию, не стесняясь, описал свои «*nudités d'âme*», страхи, навязчивые идеи и плотские влечения, содержат признания, для его времени весьма рискованные: «Но описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие не есть безнравственность, так как анатомия не есть убийство; и мы не видим безнравственность в элегиях несчастного Делорма, в признаниях, раздирающих сердце, в стесненном описании его страстей и безверия, в его жалобах на судьбу, на самого себя <...>» (там же)²³.

Если здесь Пушкин относится с пониманием к отразившимся в «Жозефе Делорме» болезненной чувствительности и человеческим слабостям, то «Утешения», второй сборник лирики Сент-Бёва, появившийся в начале 1830 г., увлекает его намного меньше. Пушкину пришелся не по душе странный замысел книги: атеист и сенсуалист Делорм превратился в набожного и верного друга и любовника. К этим стихам, потрафлявшим вкусам и морали читающей публики²⁴, он отнесся иронически: «<...> можно даже надеяться, что в третьем своем томе Делорм явится набожным, как Ламартин, и совершенно порядочным человеком», – полагает он и высказывает сожаление по поводу преобразования поэта (XI, 201).

Одновременно достается и недолюбляемому Ламартину, «*Harmonies poétiques et religieuses*» которого вышли в свет в 1830 г. и которого Сент-Бёв, исполненный благодарности, превозносит в «Утешениях» как близкого друга и религиозного наставника: «*Vous m'avez par la main ramené jusqu'au ciel*»²⁵.

Стихи Жозефа Делорма – это не только элегии интимной тональности, как те, что цитировались Пушкиным, но и немногочисленные тексты, в которых Сент-Бёв следует предписаниям романтической концепции искусства. При этом поэт ориентировался на лирику Пляды, вдохновлявшую его на строфические, метрические и стилистические новшества. Пушкин отвергает все это как «безвкусные подражания давно осмеянной поэзии старого Ронсара» (X, 197). Отказывая до-классической французской литературе в какой-либо художественной ценности, он следует здесь суровому приговору Буало, вынесенному наследию Пляды. Ее реабилитация, предпринятая Сент-Бёвом в «*Tableau*», оказалась для Пушкина неубедительной. Неудивительно, что ему мало нравятся и «*Pensées de Joseph Delorme*». Они стали поэтическим кодексом молодой романтической школы, теоретиком которой Сент-Бёв был с момента публикации «*Tableau*». Сент-Бёв уделил в «*Pensées*» особое внимание проблемам формы и стиля, горячо дебатировавшимся в кружке романтиков в конце 1820-х гг.; при этом, ссылаясь на не подчиненный столь строгим правилам александрийский стих Пляды и А. Шенье, он выступал за реформирование этого размера «*avec la rime riche, la césure mobile et le libre enjambement*», которым столь охотно пользовались романтики, и Виктор Гюго в особенности²⁶. Пушкин лишь сожалеет о том, что эти усилия направлены в ложное русло: «Нам показалось, что Делорм слишком много придает важности нововведениям так называемой *романтической* школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества» (XI, 200; сохранен курсив оригинала).

Других вопросов, поставленных Сент-Бёвом в «*Pensées*», как то: просодика, местный колорит, живописность, вкус и т. д., – Пушкин в своей рецензии не затрагивает, при этом он критикует некоторые правила французского стихосложения, кажущиеся ему произвольными или неоправданными, как, например, запрет зияний в стихе или приверженность к рифме для глаза. Он сожалеет, что романтические новаторы недостаточно решительно боролись за их отмену: «<...> покушения их едва ли счастливы», – критически отмечает он (XI, 201).

Не вызывает удивления неприятие метрических новшеств, пропагандируемых в «*Pensées*» и программно использованных в отдельных сти-

хах Делорма. Пушкин неизменно выступал против установки на формальное совершенство, а с 1825 г., пристально следя за французской литературной ситуацией, неоднократно предостерегал против этого стремления, видя в нем угрозу содержательности и искренности произведений (ср.: XI, 37, 73, 262, 344). Чрезмерная изощренность метров и рифм была для него недопустимым эстетизмом, таившим для поэзии опасность скорого забвения. Лирику Ронсара и Малерба, неприемлемую для него в силу ее аффектированности и вычурности, он использует в качестве предостережения в одном из критических фрагментов 1834 г. (XI, 270). У Пушкина было иное представление о совершенном искусстве, ему была ближе «прелесть нагой простоты», он хотел видеть поэзию свободной от «условных украшений стихотворства» (XI, 73).

Все же подражания Пляеде не воспрепятствовали пушкинскому признанию поэзии Сент-Бёва. Это подтверждает и один из набросков 1832 г., незавершенная рецензия на «Les Feuilles d'automne» Виктора Гюго. Некоторые едкие замечания о состоянии поэзии во Франции²⁷ позволяют Пушкину противопоставить Сент-Бёва его современникам из романтического лагеря: «Между молодыми талантами нынешнего времени С.-Бёв менее всех известен, а между тем он чуть ли не самый замечательный. Стихотворения его, конечно, очень оригинальны и, что важнее, исполнены искреннего вдохновения. В «Литературной газете» упомянули о них с похвалой, которая показалась преувеличена. Ныне V. Hugo, поэт и человек с истинным дарованием, взялся оправдать мнения петербургского журнала, он издал под заглавием *Les Feuilles d'automne* том стихотворений, очевидно писанных в подражание книге С.-Бёва: “Les Consolations”» (X, 219).

Поразительно в этом суждении Пушкина, отсылающего к своей рецензии в «Литературной газете», то, что он ставит Сент-Бёва выше ведущих романтических поэтов и принижает Виктора Гюго. Признавая за ним все же поэтическое дарование, Пушкин зачисляет его в ученики Сент-Бёва, хотя на деле все было наоборот²⁸. Возникает вопрос о причинах этой несколько причудливой поэтической иерархии. Так как русский поэт продолжал ее придерживаться, невзирая на весьма критическую оценку «Утешений», напрашивается предположение, что в лирике Сент-Бёва Пушкин открыл особые достоинства, позволившие предпочесть ее поэзии намного более одаренных Ламартина, де Виньи и Гюго и даже отвести ей более важную роль. Нелегко понять, почему гениальный русский поэт не распознал подлинного значения их произведений. Типичные для этих поэтов слабости, возможно, раздражали Пушкина и скрывали от его взора наиболее существенное в их творчестве, поэтому он либо не смог, либо не захотел признать их величия. С другой стороны, он должен был открыть у Сент-Бёва качества, более отвечавшие его замыслам и склонностям. И действительно, некоторые точки соприкос-

новения в творчестве Пушкина и Сент-Бёва отыскать можно. В своем намерении привить русской литературе новые формы и открыть ей новые горизонты великий поэт шел в 1820-х гг. по пути, сходному с тем, на который вступил в «Жозефе Делорме» его французский собрат по перу. Это было стремление опустить литературу с романтических высот до реальной жизни, что влекло за собой отказ от стилистических и тематических шаблонов и схем. При всем несходстве творческих темпераментов (Сент-Бёву была чужда глубина пушкинской иронии) пути двух поэтов здесь пересеклись.

Пушкин, по-видимому, почувствовал, что стихам Сент-Бёва свойственны качества, открывающие перед лирикой новые возможности развития. Не случайно Бодлер, первый в ряду модернистов, ценил и любил лирику Сент-Бёва, время от времени перечитывал ее и рассматривал Сент-Бёва как своего предшественника. «Les Fleurs du Mal» немыслимы без Сент-Бёва, который сам признавал «Жозефа Делорма» их провозвестником²⁹. Верлен также ощущал общность некоторых принципов своего искусства и установок Сент-Бёва.

Парадоксальный отзыв Пушкина, таким образом, можно объяснить своеобразием лирики Сент-Бёва. Более детальный анализ ее особенностей может и прояснить причину родственности поэзии Сент-Бёва поискам Пушкина и одновременно способствовать более объективному исследованию этой проблематики.

Лирика «Жозефа Делорма» многопланова и обнаруживает зависимость от определенной литературной традиции и от определенных источников вдохновения. Многочисленные переводы, заимствования и реминисценции отражают в полной мере литературные пристрастия автора, во многом совпадающие с пушкинскими. В связи с этим в первую очередь следует упомянуть Андре Шенье, о котором заставляют вспомнить в «Жозефе Делорме» и некоторые элегии («Soir de la jeunesse», «L'enfant rêveur» и др.), и отдельные пассажи («Pensées», III–V); то же можно сказать и о наиболее значительных психологических романах раннего французского романтизма, которые, и в первую очередь «Адольфа» Бенджамина Констана, Пушкин высоко ценил. Именно на это произведение ориентирован «Жозеф Делорм», также являющийся своеобразным психологическим романом и содержащий обильные цитаты из Шатобриана, Сенанкура и Констана; о романе последнего напоминает стихотворение «Après une lecture d'«Adolphe»». Ибо Делорм, alter ego Сент-Бёва, изнемогает под бременем «Mal du siècle», томится от «Еннуи», его чувства родственны переживаниям Рене, Обермана и Адольфа.

Литературные реминисценции, которым отдал немалую дань и Пушкин, не были, разумеется, главной причиной повышенного интереса к поэтическому первенцу Сент-Бёва. Гораздо более существенны отличия этого лирического сборника от литературных произведений того времени.

Величественные темы и образы романтиков не нашли отзвука в «Жозефе Делорме», написанном вопреки лирическим условностям времени. Сент-Бёв сознательно отверг литературную моду своего века и избрал сферу, где он мог наиболее полно выразить себя и не зависеть от собратьев по перу из кружка «Cénacle». Здесь восторгались Югом и Востоком, суровой природой Севера и готическим средневековьем, здесь слыли филэллинистами, байронистами, бонапартистами, здесь погружались в фантастические вымыслы и религиозный мистицизм. Сент-Бёв всего этого избегал. Поначалу, правда, элегический темперамент подчинил его влиянию Ламартина, которое явно заметно в ряде его стихотворений, но не является типичным для лирики Делорма. Автор этих стихов, главное правило поэтики которого заключалось в том, чтобы избежать общепринятого («Fuir le convenu») ³⁰, находился в поисках новой лирической тональности своего времени. Ему было присуще и ярко выраженное чувство меры, побуждавшее чуждаться всего броского и чрезмерного. В связи с этим важно отметить, что он изначально проявил некоторую сдержанность по отношению к романтикам и предостерегал от преувеличений. У Ламартина он видел слишком много расплывчато-неясного, смутного и слишком мало личного. Блеск и поэтическая сила Гюго казались ему манерными и в их грандиозности безжалостными ³¹. Любопытно, что Пушкин высказывал те же сомнения по отношению к Гюго, но в данном случае вряд ли можно говорить о влиянии Сент-Бёва. Отход Пушкина от романтизма состоялся уже в 1825 г. и был связан со все более возрастающим неприятием таких его типичных проявлений, как байронизм, ориентализм, мистицизм или неистовая исступленность. Около 1830 г., когда реализм Пушкина достиг зрелости, он с иронией писал о неестественности романтических героев и поз; они стали для него проявлением поэтической моды, уступкой вкусам полубразованной читающей публики ³². Отвержение крайностей, манерности, шаблонов, экзотически необычного роднит Пушкина с его французским собратом по перу.

Сент-Бёв тоже искал иных тональностей в лирике. В то время как его друзья из кружка «Cénacle» витали в заоблачных высях, он не покидал земли: обращенность к темам и предметам повседневности, домашнему очагу, интимность переживаний и погруженность в свой внутренний мир – отличительные черты его лирики. Знакомство с поэзией англо-шотландской «озерной школы», родственность которой он ощущал с момента написания рецензий на книгу Пишо, стало для него откровением ³³. Она была близка его элегическому темпераменту, отчетливо выраженному чувству реальности, тяготению к интроспекции. Свой идеал тематически «приниженного» искусства, черпающего материал из повседневной действительности, верного в деталях и достоверного психологически, Сент-Бёв описывает в «Pensée XVII» «Жозефа Делорма»

следующим образом: «Et moi aussi, je me suis essayé. dans ce genre de poeme, et j'ai tâché, après mes devanciers, d'être original a ma manière, humblement et bourgeoisement, observant la nature et l'âme de près, mais sans microscope, nommant les choses de la vie privée par leur nom, mais préférant la chaumière au boudoir, et, dans tous les cas, cherchant a relever le prosaïsme de ces détails domestiques par la peinture des sentimants humains et des objets naturels»³⁴.

Отвечающей данным требованиям он считает форму элегии аналитической (Élégie d'analyse) или интимной (Élégie intime), образец которой находит в некоторых элегиях Шенье.

Поразительно, в какой степени эта концепция Сент-Бёва соответствует тому, чего стремился достичь Пушкин в своих поэтических текстах: приближение к действительности за счет снижения тематики, описание повседневной жизни простых людей, индивидуализация за счет психологизации, верность деталей в описаниях.

Это проявляется не только в наиболее репрезентативных для его поэтики произведениях, таких, как «Евгений Онегин», «Домик в Коломне» или «Повести Белкина», но и в лирике с конца 1820-х гг. Поводом к написанию стихов, типичных для Жозефа Делорма, были обычно ничем не примечательные повседневные события (беседа, прогулка, чтение); лирический герой описывает окружающий мир в мельчайших подробностях («Promenade», «La Gronderie», «Pensée d'automne», «Rosé»). Сходные источники вдохновения есть и в лирике Пушкина. Достаточно вспомнить стихи «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...», «Зимнее утро», «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» или «Осень». У французского поэта находим стихотворения, возникающие из многократного анализа душевных состояний; в них лирический герой постоянно возвращается к своим мыслям, переживаниям, чувствам (ср.: «En m'en revenant un soir d'été...», «Les Rayons jaunes», «Après une lecture d'«Adolphe»»). Сходные, глубоко личные стихи элегической тональности находим и у Пушкина: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Безумных лет угасшее веселье...», «Когда порой воспоминанье...», «...Вновь я посетил...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...». Это лишь несколько параллелей из обширного лирического наследия Пушкина, но они в высшей степени наглядны, и из них явствует, что поэтическому языку обоих поэтов присущи общие черты.

Еще одна важная параллель заключается в отказе от следования поэтическим условностям. Использование Сент-Бёвом разговорной лексики в его стихах подтверждается цитатой из «Le Creux de la Vallée» (см. прим. 20). Трезвость и точность языка – поэт не чужд просторечных выражений типа «rixes d'ivrogne», «fumier infect» и т. д. – означали демократизацию стиля. У Пушкина отказ от какой-либо поэтизации заме-

тен уже с 1825 г., после завершения байронического периода его творчества. Обращение к тематике повседневности сопровождалось снижением лексики при все возрастающем использовании разговорной речи. Как и Сент-Бёв, Пушкин ввел в поэзию язык прозы. Общий для обоих реалистический стиль базируется на «реализме повседневности» (*réalisme familier*) их творчества, эту черту они оба особенно ценили в современной им английской литературе; ее с похвалой отметил Пушкин в одной заметке о Вальтере Скотте в 1830 г. (XII, 195).

В Сент-Бёве, девизом которого было «*Le vrai, le vrai seul*»³⁵, Пушкин, называя себя «поэтом действительности» (XI, 104), почувствовал родственного по духу поэта и, видимо, потому одарил его столь сильной симпатией. Ярко выраженное у обоих чувство реальности уводило их от романтизма. Столь ценимая Пушкиным элегия «*Toujours je la connus...*» из-за простоты ее тематики и близости к жизни уже совершенно не романтична. Столь же неромантично написанное в 1830 г. стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...». В русской лирике того времени оно стоит особняком из-за сурового реализма описаний и повседневно-прозаического языка. Возможно, здесь сказалось влияние Сент-Бёва, природа у которого скудна, убога и лишена какого-либо блеска. Трезвый реализм произведений, созданных Пушкиным после 1830 г., оскорблял вкусы многих современников, видевших в нем угасание его поэтического таланта.

Стихи Сент-Бёва тоже казались вызывающими именно в силу психологического правдоподобия, погружению в стихию душевных и нравственных переживаний сопутствовало описание этих переживаний без всяческих прикрас, со всеми диссонансами и неприглядностью, омерзительными подробностями. Лирический герой трех цитируемых Пушкиным стихотворений не элегический мечтатель, не вдохновенный идеалист и не увлеченный фантазер, но отчаявшийся и ко всему равнодушный больной. Своими страхами, фрустрацией, эмоциональным отщепенством, ранимостью и мнительностью он предвосхищает героев литературы модернизма. Как уже говорилось, Пушкин особенно оценил эту искренность в своей рецензии. Именно поэтому русский поэт ставил лирику Сент-Бёва выше зыбких мистических устремлений, воплощенных в мелодичных гармониях Ламартина, или живописности и нарочитой экстравагантности словесных каскадов Гюго. Лишь зловещая тональность отдельных стихов вызвала у Пушкина отчуждение. Но он все же чувствовал, что «*naïveté souffrante et douloureuse*», воплощенная, по собственному признанию Сент-Бёва, в его лирическом герое, не была ни литературной позой, ни стилизацией, но выражением истинных чувств, вызванных подлинными переживаниями³⁶.

То, что художественному чувству Пушкина оказалась более близка глубоко личная, субтильная и затрудненная поэзия Сент-Бёва, чем многообразная, более гармоничная и выразительная лирика Ламартина или Гюго, убеждает в его способности оценить суггестивность и усложненность поэзии, ставшей (в отличие от стихов многих современников) непосредственной предтечей исканий литературы модерна, что подтвердил Бодлер, в этом отношении литературный наследник Сент-Бёва, написав о Жозефе Делорме следующее. «*Toutes les superstitions catholiques ou orientales furent chantées dans des rythmes savants et singuliers. Mais combien nous devons, à ces accents purement matériels, <...> préférer la plainte de cette individualité malade, qui, du fond d'un cercueil fictif, s'évertuait à intéresser une société troublée à ses mélancolies irrémédiables*»³⁷.

Если взглянуть с этой точки зрения на предпочтение, отданное Пушкиным Сент-Бёву в сравнении с другими поэтами, то это может стать еще одним доказательством удивительной прозорливости и обращенности в будущее его критических оценок³⁸.

Перевод К. Ю. Лапто-Данилевского и С. И. Столярова

Примечания

- ¹ Здесь в первую очередь необходимо назвать французские литературные журналы («Le Globe», «La Revue française», «La Revue de Paris») и посредничество друзей в Париже и Петербурге «Пушкин < >» следил с интересом за каждым шагом развития новой французской школы < >, — отмечал в связи с этим П. А. Вяземский (цит. по *Нечаева В. С. П. А. Вяземский как пропагандист творчества Пушкина во Франции // Литературное наследство М., 1952. Т. 58. С. 324*).
- ² Ср. «Пушкин говорит очень хорошо, пылкий, пронизательный ум обнимает быстро предметы, но эти же самые качества причиной, что его суждения об вещах иногда поверхностны и односторонны» (*Вульф А. Н. Дневники 1827–1824 / Изд. П. Е. Щеголева М., 1929. С. 194*).
- ³ Ср., например *Морозов П. О. Пушкин и Сент-Бёв // Русский библиофил 1915 № 7. С. 82–89*. Согласно Морозову, в лирике наиболее значительных представителей романтического направления Пушкину недоставало «искренности вдохновения», которую он считал важнейшим свойством истинной поэзии (там же С. 92).
- ⁴ См. *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 17 т. М., Л., 1937–1959. Т. 11. С. 219* (Далее ссылки даны в тексте по этому изданию с указанием тома и страниц). Поразительна прозорливость Пушкина в случае с Беражье, чья слава и популярность (ей платили дань и великие писатели) зиждильсь прежде всего на его бонапартизме, на народности и сатирическом характере его песен и на «романтической легенде», под которую он стилизовал в соответствии с ожиданиями публики свою жизнь. Все же его лирика не обладает какими-либо особенными художественными качествами. Макс Мильнер называет его «poète au-dessous du mediocre» (*Milner M. Le Romantisme Paris, 1973. V. 1. 1820–1843. P. 333*).

- ⁵ Многочисленные критические отзывы Пушкина доказывают его неприятие религиозно-мистической лирики, к которой следует отнести ранние поэтические произведения Ламартина.
- ⁶ Об отношении Пушкина к Виктору Гюго ср *Achinger G Victor Hugo in der Literatur der Puskizel (1823–1840) // Die Aufnahme seiner Werke und seine Darstellung in der zeitgenössischen Literaturkritik Köln, Wien, 1991 S 102–153*
- ⁷ Помимо уже упомянутой статьи П О Морозова (прим 3), этой теме посвящены еще две работы *Лернер Н О* Новооткрытые страницы Пушкина // Пушкин и его современники Вып 12 СПб, 1909 С 121–158 (Лернер доказал в этой статье авторство Пушкина по отношению к двум анонимно опубликованным рецензиям на первые два сборника лирики Сент-Бёва в «Литературной газете» – см с 143 и след.), *Яковлев Н В* Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе Сб статей Л, 1926 С 113–159 Первую часть своего исследования Яковлев посвятил сонетам Пушкина и среди прочего рассмотрел их связь с тематически близкими сонетами Вордсворта и Сент-Бёва При этом его занимает вопрос в какой степени Сент-Бёв выступил посредником между Вордсвортом и Пушкиным? Хотя в обеих работах отмечается разнообразие отзывов Пушкина о лириках французского романтизма, однако выявление причин этих суждений и их анализ предприняты не были
- ⁸ Ср *Achinger G Op cit S 114 etc*
- ⁹ Статья представляет собой третью часть его рецензии на «Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse» Амедея Пишо (Paris, 1825), опубликованной 17 декабря 1825 г в журнале «Глоб»
- ¹⁰ Ср *Томашевский Б В* Пушкин и Франция Л, 1960 С 69
- ¹¹ Ср *Модзалевский Б Л* Библиотека Пушкина Библиографическое описание СПб, 1910 С 329 (Пушкин и его современники Вып IX–X)
- ¹² *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XIVe siècle, suivi de Œuvres choisies de Pierre de Ronsard V II P*, 1828 P 49–52 Ода «A la Rime» была впервые опубликована в начале 1828 г в журнале «Annales romantiques» (V IV P 262–265), где ее уже тогда мог прочесть Пушкин
- ¹³ Оставшееся неоконченным стихотворение Пушкина впервые опубликовано П В Анненковым (см *Анненков П В* Материалы для биографии А С Пушкина СПб, 1855 (Репринт М, 1985) С 202–204 По его мнению, стихотворение написано в начале октября 1828 г во время работы над «Полтавой» (там же С 202) В академическом издании рукопись стихотворения «Рифма, звучная подруга» датируется концом августа – началом сентября 1828 г (III, 1166) О связи с Сент-Бёвом здесь не упоминается, на нее впервые вскользь указал П О Морозов (см прим 3)
- ¹⁴ *Анненков П В* Указ соч С 202
- ¹⁵ См *Пушкин А С* Полн собр соч Т 3 Кн 2 С 667 и след
- ¹⁶ Эта тема, однако, продолжала волновать Пушкина Осенью 1830 г было написано стихотворение «Рифма», излагающее более сжато тот же миф На этот раз в качестве более подходящего размера был избран элегический дистих
- ¹⁷ Оба произведения сохранились в пушкинской библиотеке Ср *Модзалевский Б Л* Указ соч С 209 (№ 812), 221 (№ 864, 865) Здесь же находим первое и второе издания сборника «Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme»
- ¹⁸ [*Пушкин А С*] *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme Les Consolations* par Sainte-Beuve // Литературная газета 1831 № 32 С 258–261
- ¹⁹ *Sainte-Beuve Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme / Ed G Antoine Paris, 1956 P 103–104, 92–93, 85–86 95–97*

- ²⁰ Этого рода реализму присуща прозаическая, заниженная лексика. Вот как, к примеру, описывает лирический герой первого стихотворения обнаружение собственного трупа «De grand matin venus, quelques gens de l'endroit // Tirant par les cheveux ce corps méconnaissable // Cette chair en lambeaux, ces os chargés de sable // Mêlant des quolibets a quelques sot récits // Deviseront long-temps sur mes restes noircis // Et les brouetteront enfin au cimetière» (Ibid P 104 Стихи 44–49)
- ²¹ «< > un toux déchirante // La prend dans sa chanson, pousse en sifflant un cri // Et lance les graviers de son poumon meurtri < >» (Ibid P 86, XI, 198)
- ²² Ср Ibid P 201–203
- ²³ «< > je suis tout étonné de ce que j'ai osé y dire, y exprimer», – писал Сент-Бёв в 1857 г о «Жозефе Делорме» в одном из писем к Бодлеру (цит по Ibid P XCIV)
- ²⁴ Во всяком случае в более позднем письме к Бодлеру Сент-Бёв писал, что «Les Consolations» порождены «d'une inspiration douce (в отличие от «Жозефа Делорма» с его рискованными признаниями – Г А) et plus pure et grâce a ce simple développement en mieux, on m'a a peu près pardonné» (цит по *Bellessort A Sainte-Beuve et le XIXe siècle* P, 1927 P 84–85)
- ²⁵ Ibid P 87 Воспитанному в духе французского XVIII столетия, поклоннику Вольтера, такому же скептику и вольнодумцу, как и он, Пушкину не могли прийти по душе «благочестивые размышления однообразного Ламартина», о чем свидетельствует написанный осенью 1830 г в Болдино критический фрагмент о Мюссе. Уже здесь Пушкин сформулировал свое ироническое отношение к религиозным и моральным ориентирам «Consolations» «Бедный скептик Делорм воскресал в виде исправляющегося неопита» (XI, 175)
- ²⁶ *Sainte-Beuve* Op cit P 134
- ²⁷ Некоторые из них цитируются в начале статьи
- ²⁸ Известно, что в отличие от подвергнутых острой критике за их «поэтический материализм» «Les Orientales» (1829) в другом своем сборнике, «Les feuilles d'automne» (1831), Виктор Гюго влиянием лирики Сент-Бёва избрал личную тональность. Ее можно рассматривать лишь как источник вдохновения (как образец при введении личных тем в лирику), о подражании не может быть и речи. И творческой мощью, и изобретательностью, и языковым богатством, и чувством гармонии, и формальным, и тематическим многообразием своих произведений Гюго значительно превосходит Сент-Бёва. Гюго был рожден поэтом, Сент-Бёв, приложив много энергии и прилежания, стал таковым, изучив тонкости поэтического искусства под руководством своего друга Виктора Гюго. Он неоднократно, в том числе и после их разрыва, признавал Гюго своим учителем. «La conversation de Victor Hugo (после их знакомства – Г А) m'ouvrit des jours sur l'art et me révéla les secrets du métier, le *doigté*, si je puis dire, de la nouvelle méthode» (*Causeries du Lundi* 3-me éd P, s a V XI P 532–533, Notes et Pensées CCVI) Или «Il m'a appris a faire des vers < > tout ce que j'ai fait, c'est lui qui me l'a fait faire» (*Concourt J, Concourt E Journal Paris*, 1956 V VL P 28, 80). После неудачи «Pensées d'août» (1837) он оставил поэзию и посвятил себя литературной критике исключительно
- ²⁹ *Sainte-Beuve* Op cit P CIX
- ³⁰ Ibid P LVII
- ³¹ Показательна в этом отношении его рецензия на «Odes et Ballades» и статья о «Cromwell» в журнале «Глоб» (1827) (*Œuvres de Sainte-Beuve / Ed M Leroy* P, 1956 V I P 191–206, 273–274), впрочем, как и его письмо Виктору Гюго о «Cromwell» от 13 февраля 1827 г (*Hugo V Œuvres complètes / Ed J Massin* P, 1967 V II, 2 P 1592)

«L'exès», «l'abus de la force», «la charge» считал он с самого начала недостатками произведений Виктора Гюго и всегда упрекал его в этом

³² В статье о Мильтоне (1836) Пушкин называет Виктора Гюго «любимцем парижской публики», огрубляющим свое искусство в погоне за славой и успехом (V XII P 138), это указывает, что он видел в Гюго в конечном счете модного поэта. И здесь заключается важная причина отвержения Пушкиным Гюго

³³ Об этом см. в статье Г. Антуана в кн. *Sainte-Beuve Op cit* P XLVIII–LIV

³⁴ Ibid P 150

³⁵ Ibid P XLIII

³⁶ Сент-Бёв подтвердил это, ретроспективно написав о Жозефе Делорме: «Quelques personnes ont cru y voir une fiction et un jeu littéraire mais tout en est vrai, le sentiment et les situations, les bizarreries même, – tout, excepté la mort» (Ibid P LVIII)

³⁷ *Baudelaire Ch L'art romantique // Baudelaire Ch Curiosités esthétiques L'art romantique et autres Œuvres critiques / Ed. H. Lemaître P, 1962 P 556*

³⁸ Следы знакомства с лирикой Сент-Бёва – это и переводы, и параллели, и реминисценции в поэтических произведениях Пушкина. Им мы предполагаем посвятить специальную работу

РАЗДЕЛ 4

А. С. ПУШКИН И ПОЗДНЕЙШАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Л. А. Колобаева

Тайна пушкинской «легкости» в прозе И. А. Бунина

«Без Толстого, без Тургенева, без Пушкина мы бы не писали так, как пишем <...>», – признавался Бунин¹. При этом, имея в виду свою позднюю прозу и споря с П. М. Бицилли, Бунин отрицал влияние на него Толстого и Тургенева. Оставался один немеркнувший свет – Пушкина. В том же письме к П. М. Бицилли Бунин подчеркивал «некую легкость» своей художественной манеры в повести «Митина любовь»².

В ответе на анкету о Пушкине («Думая о Пушкине», 1926), Бунин говорил, что в нем всегда жило много раз испытанное «страстное желание написать что-нибудь *по-пушкински*, что-нибудь *прекрасное, свободное, стройное*, желание, проистекающее *от любви, от чувства родства* к нему, от тех *светлых (пушкинских каких-то)* настроений, что Бог порой давал в жизни»³.

Бунин ощущал Пушкина частью самого себя, своего духовного «состава», нераздельно связанного с родной землей, Россией, с любовью к ней: «Когда он (Пушкин. – Л. К.) вошел в меня, когда я узнал и полюбил его? Но когда вошла в меня Россия? Когда я узнал и полюбил ее небо, воздух, солнце, родных, близких? Ведь он со мной – и так особенно – с самого начала моей жизни»⁴.

Бунин рассказывал о состоянии страстного восторга, пережитого им при чтении Пушкина, его прозы, «Повестей Белкина», о чувстве пушкинского «соприсутствия», испытанного им в родных поэту псковских местах.

Главное в пушкинском гении Бунину виделось так: «<...> Пушкин, то есть воплощение *простоты, благородства, свободы, здоровья, ума, такта, меры, вкуса*»⁵. Подобные качества были для Бунина всегда высшими эстетическими критериями. И это те именно художнические начала, которые в своей целостности и питали поразительный эффект гармонии и легкости пушкинской поэзии и прозы.

В бунинской характеристике великого поэта необходимо выделить одно качество, условие классической гармонии – это чувство *меры*. То, чем и Бунин обладал в высочайшей степени. И это заметно, можно сказать, невооруженным глазом: Бунин не терпел ни в жизни, ни в искусст-

ве ничего того, что было «слишком», на чем лежала печать крайности. В самой личности писателя всегда было ощутимо аристократическое чувство благородной простоты, неприязнь ко всяческой позе, театральности и наигранности поведения, беспощадное отбрасывание в себе и неприятие в окружающих всего лишнего, чрезмерного – вплоть до «*излишней артистичности*» или «*нестерпимой выразительности*».

Однако чувство меры, художественная простота и благородство, как и все другие свойства, отмеченные Буниным в гении Пушкина, – все-таки лишь общее обозначение пушкинских свойств, тех самых, что питают творчество многих и многих художников слова.

Поэтическая *легкость* – тоже из числа общих характеристик, обычно относимых к Пушкину исследователями его творчества, другими поэтами и просто читателями. Но проницательные ценители Пушкина, конечно, угадывали в пушкинской поэзии и прозе под покровом «легкости» «неисследимую глубину», как Вяч. Иванов, например, в статье «Роман в стихах»⁶ или как М. Гершензон, указывающий на щемящую боль, «*огонь под мерой*» и легкостью формы, стиха, насмешливого, игрового тона⁷.

Современные исследователи все более пристально вглядываются в «тайную поэтику» Пушкина, стремясь вскрыть сокровенные внутренние законы его поэзии и прозы, свойственный поэту глубочайший драматизм, отлитый в форму непревзойденного изящества. Так, к примеру, исследуя «Повести Белкина», В. Э. Вацуро или В. Е. Хализев и С. В. Шешунова выясняют роль незатейливой маски простоватого рассказчика в повестях, стихии веселья и смеха, всей шутилой атмосферы в них, смысл и форму счастливых концовок, игры случайностей в сюжете и одновременно с этим – глубину драматизма («Станционный смотритель»), несводимого к социально-сословным коллизиям, но коренящегося в узости духа, сознания персонажей в каждой из столкнувшихся сторон⁸.

За *случаем* в сюжете исследователи приоткрывают в произведениях Пушкина стихию живой жизни, изображаемую поэтом с надеждой на высший разум, показывают «провиденциально-вероятностную природу пушкинской художественной реальности»⁹.

О подобной художественной «легкости», освещенной пушкинской традицией и явленной в своем индивидуальном преломлении в прозе И. Бунина, и пойдет речь в статье.

На первый взгляд, художественная легкость – не очень бунинское свойство. В самом деле, стоит вспомнить такие вещи Бунина, как повести «Дервня», «Суходол», рассказы о мужиках 1910-х гг., где писатель задавался целью обнажить трагические основы русского национального характера и осуществлял этот замысел со всей свойственной ему беспощадностью правды: «Стыдно сказать, но нельзя скрыть...» – эти слова одного из героев писателя вполне относимы к нему самому.

Современник Бунина А. Ремизов, размышляя о бытии России, вообще сомневался, откуда бы взяться легкости в русской жизни?

Больше того, в определенный момент своего творчества Бунин отвергал пушкинскую легкость и даже считал Пушкина вредным для молодых писателей. В дневнике от 23 ноября 1916 г. Бунин писал: «Я говорил еще, что Пушкин молодым писателям нравственно вреден. Его легкое отношение к жизни безбожно»¹⁰.

Однако подобная, ошибочная, конечно, бунинская оценка Пушкина, его «легкого отношения к жизни» была всего лишь заблуждением *момента*, когда под впечатлением удручающе тяжелых событий военных лет (1914–1916) писатель переживал полосу тягостных разочарований и умонастроений, близких к внутреннему кризису.

И тем не менее поэтическая легкость, иногда отвергаемая, в другие моменты, возможно, как нечто трудно достижимое, была особенно желанна Буниным. И она присутствует в поэтике его поздних произведений – повести «Митина любовь», в романе «Жизнь Арсеньева», в рассказах парижской поры. И даже не только в его поздней прозе. Назовем здесь знаменитое «Легкое дыхание», «Лирник Родион», даже «Худую траву», хотя последний рассказ – о смерти. Тайны этой бунинской легкости, ее поэтические «механизмы», думается, несомненно, несут на себе некие пушкинские рефлексy. Вглядимся в эту художественную материю внимательнее.

Впечатление поэтической легкости от художественного текста возникает прежде всего в том случае, когда Бунин делает своим героем – очень редко – так называемый «легкий характер», как в рассказах «Легкое дыхание» или «Лирник Родион». Характеры эти, Оли Мещерской и лирника Родиона, в своем существе глубоко различны, в первом из них – легкость свободы, неведения норм и условностей, принятых в обществе, во втором – легкость гармонической души праведнического типа.

В рассказе «Лирник Родион» (1913) перед нами «легкий» характер из «мужицкого» ряда, редчайший у Бунина. Легкость, гармоничность всего существа героя, лирника Родиона, проистекает оттого, что он – артистическая натура. «Простой, открытый, *легкий*, он совмещал в себе все: строгость и нежность, горячую веру и отсутствие показной набожности, серьезность и беззаботность» (4, 158). Светлая гармония души героя передана в образах его пения. «Пел он чаще всего меланхолически, как и подобает сыну степей; пел на церковный лад, как и должен петь тот, чье рождение, труд, любовь, семья, старость и смерть *как бы служение*; пел то гордо и строго, то с глубокой нежностью» (4, 157–158).

Тон рассказа, меланхолически-радостного и празднично-чистого, с самого начала задается картиной весеннего, только что отшумевшего в низовьях Днепра пасхального торжества: «А на юге тополя уже *оделись*, зеленели и церковно *благоухали*. Розовым цветом цвели сады, празднично белели большие старинные села, и еще *праздновали, наряжались*

молодые казачки: еще недавно смолк *пасхальный звон*, под ветряками и плетнями еще валялась скорлупа крашенных яиц» (4, 156).

Подобный тон поддерживается сквозными «музыкальными» образами и лиричностью авторского повествования. Лиризм автора ощущается на всех уровнях рассказа – и в передаче манеры «поистине удивительного певца» с его легкостью артистического перевоплощения («Он пел и “псалмы”, и “думы”, и любовное, и “про Хому”, и про Почаевскую Божью Матерь, и *легкость*, с которой он менялся, была очаровательна: он принадлежал к тем редким людям, все существо коих – вкус, чуткость, мера», 4, 158), и в изображении общения героя с людьми («Как все истинные художники, Родион сердцем знал, когда надо сказать, когда помолчать», 4, 161), и в деталях его внешнего облика («И чудесно, по-славянски краснела ленточка, которой завязывал он ворот своей сорочки из сурового холста», 4, 158), и, наконец в знаменательном соотношении таких, как Родион, странников со «сказочной» далью исторического прошлого («Бог благословил меня *счастьем* видеть и слышать многих из этих странников, вся жизнь которых была *мечтой и песней*, душе которых были еще близки и дни Богдана, и дни Сечи, и даже те дни, за которыми уже проступает *сказочная, древнеславянская* синь Карпатских высот», 4, 158).

Этот «легкий» характер дан в рассказе почти без мотивировок, без объяснений – как некое чудо. Чудо, подобное рождению поэта. И праведника. Исключительно важен один авторский штрих – ключ к существу героя, к тайне легкости всего повествовательного тона рассказа: лирик Родион – «сын народа, не отделяющего *земли от неба* <...>» (4, 160).

Рассказ «Легкое дыхание» (1916) – классический образец поэтической просветленности прозы Бунина. Известен блестящий анализ этого произведения, принадлежащий Л. Выготскому. Он показал разнонаправленность «содержания», житейского материала – «темного» и «мутного», по выражению исследователя, положенного в основу сюжета, – и развивающегося вопреки ему светлого лирического настроения, легкости «формы». Поэтика легкости создается такими приемами, как композиционный сдвиг – перенос трагического финала в начало рассказа – ради снятия напряжения, роль концовки, выводящей заглавную метафору «легкого дыхания» к универсальному смыслу, к мировой стихии, функция персонажа – классной дамы, которая создает посмертный культ Оли Мещерской, мотив бессмертия в портрете героини на могильном кресте и пр.¹¹

Нет нужды повторять Л. Выготского. Однако необходимо, с моей точки зрения, внести некоторые уточнения в его выводы. Говоря об уничтожении «формой» «содержания» в этом рассказе, Л. Выготский всячески подчеркивает «житейскую муть» «содержания», материала рассказа – «беспутность», мелкость характера героини и ее сюжетно выраженного поведения (распушенности и пр.). На мой взгляд, здесь

допускается определенное сгущение мрачных красок в отношении к исходному материалу и отсюда возникающие неточности в толковании характера героини, отчасти и самого авторского замысла. В поведении Оли Мещерской, в самих фактах сюжета, в любовных увлечениях героини видна не столько «житейская муть» и беспутство, сколько не ведающий края избыток стихийной жизненной энергии, рано созревшей, не укладывающейся в принятые нормы и потому обрекающий героиню на гибель. Недаром в облике Оли Мещерской, в ее поведении с самого начала подчеркивается автором безбоязненность («А она ничего не боялась <...>»)¹², ее нежелание задумываться о том, как она выглядит в глазах окружающих. В некоторых красноречивых эпизодах, таких, например, как сцена у начальницы, это проявляется в полной мере.

«– Вы уже не девочка, – многозначительно сказала начальница, втайне начиная раздражаться.

– Да, madame, – *просто, почти весело* ответила Мещерская.

– Но и не женщина, – еще многозначительнее сказала начальница, и ее матовое лицо слегка заалело. – Прежде всего, – что это за прическа? Это женская прическа!

– Я не виновата, madame, что у меня хорошие волосы, – ответила Мещерская и чуть тронула обеими руками свою красиво убранную голову.

– Ах, вот как, вы не виноваты! – сказала начальница. – Вы не виноваты в прическе, не виноваты в этих дорогих гребнях, не виноваты, что разоряете своих родителей на туфельки в двадцать рублей! Но, повторяю вам, вы совершенно упускаете из виду, что вы пока только гимназистка...

И тут Мещерская, не теряя *простоты и спокойствия*, вдруг вежливо перебила ее:

– Простите, madame, вы ошибаетесь: я женщина. <...>» (4, 357).

В том чувстве достоинства, спокойствия и простоты перед лицом грозной «начальницы», которая неминуемо должна исключить Мещерскую из гимназии за сделанное ею признание, открывается независимость ее характера, незаурядная по тем временам свобода и смелость девушки, которые идут от ее убежденности в своем праве стать *женщиной* по своему собственному усмотрению и выбору.

Именно эту, данную *не вопреки* «материалу», а *заложенную* в нем, в самом характере героини, безудержную и ликующую жизненную энергию, – а любовь, по Бунину, и есть высшая форма ее воплощения, которая существует вне придуманных людьми тесных рамок, вне «добра» и «зла», – автор «Легкого дыхания» и утверждает, лирически просветляя трагизм случившегося бессмертной легкостью «живой жизни».

Кардинальное свойство пушкинского художественного мира – захватывающее чувство драгоценности дара жизни в сочетании с ее глубочайшим драматизмом. В. В. Мусатов, автор книги «Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века» справедливо выделял

три кита в основании мира Пушкина – объективность художественного видения, историзм, дух исторической тревоги и драматизм¹³.

Драматизм и даже трагизм художественного видения мира с начала XX в. становится характерной, если не общей чертой почти всех подлинных художников нашей эпохи. Этим качеством, метой века, обладает и Бунин. Но в оценке Бунина в этом плане, как водится в нашем литературоведении, не обошлось без крайностей – без некоей абсолютизации трагизма в его творчестве. Бунин нередко предстает в первую очередь «трагическим классиком русской литературы»¹⁴.

Подлинный и глубинный пафос бунинского художественного мира, на мой взгляд, не может быть сведен к трагизму, хотя трагические коллизии в его произведениях существенны. Дело в том, что Бунин, может быть, один из последних классиков русской литературы, для которого, как когда-то для Пушкина, осевым началом было стремление *примириться и примирить* с бытием, с земным миром, утверждая его вечную ценность, ценность дара человеческой жизни и художнически заражая читателя пафосом *возможностей*.

Сердцевиной художественной реальности в произведениях Бунина, некоей его «равнодействующей», надо признать, было желание не развенчать «обман» бытия, как это делали многие символисты (вспомним «многоцветную ложь бытия» в поэзии Сологуба), но передать в образах свою замороженность его вечной красотой и мерцающим в ней высшим смыслом. Подобный строй мыслей и чувств укреплялся в сознании Бунина по мере его внутреннего развития. И для выражения такого строя необходимой становилась та поэтическая *легкость*, что виделась писателю высшей, пушкинской, формой эстетической завершенности.

Бунин всю свою жизнь художника сражался с двумя главными ужасами человеческой жизни – всепожирающим *временем* и *страхом смерти*. Первое преодолевалось *памятью*, властвующей категорией в его художественном мире, к загадке второй, мучившей писателя всю его жизнь, он приближался разными путями. Прежде всего Бунин пытался разгадать поражавшую его (видимо, как нечто недоступное ему самому) тайну *легкого отношения* русского мужика (крестьянки) к смерти. Так, в рассказе «Худая трава» (1913) он находил ответ не только в религиозном сознании крестьянина, но в том сохранявшемся до XX в. душевном складе, который веками формировался в живом общении с землей, с природой, причувашей мужика принимать всем существом ее законы – увядания «худых трав» ради цветения новых, свежих. Принимать эти природные законы не только ощущением их неустрашимости, но и признанием лотаенной их справедливости, мудрости. «Худая трава из поля вон!» – с неподдельным спокойствием, с легким сердцем относит к себе урок этой мудрости герой рассказа Аверкий.

В иных случаях Бунин утверждал поиск таких ценностей жизни, перед фактом утраты которых рассеивался даже сам страх смерти. Среди подобных ценностей в художественном сознании писателя была человеческая любовь.

Вглядимся в одно из совершенных бунинских созданий – повесть «Митина любовь» (1925). Это произведение с трагическим исходом событий и вместе с тем некоей обольстительной эстетической легкости. Последняя («легкость») входила в творческое задание автора повести. Это подтверждается словами Бунина из его письма к П. М. Бицилли (5 апреля 1936 г.), где он, оспаривая присутствие толстовского начала в повести, так характеризует ее суть: «<...> дух, звук, некая пронзительная лиричность “Митиной любви” – и – как бы сказать без нескромности? – некая легкость, “тонкость”, “модерность” и – стихотворность, что ли, – где он тут, Толстой?...»¹⁵

В чем же истоки этой «легкости» и какова ее поэтика, как достигается подобный эффект в произведении с трагическим финалом, самоубийством молодого героя?

Описывая в экспозиции рассказа «последний счастливый день» героя перед его разлукой с любимой, основным топосом в московском пейзаже автор делает Страстную площадь, сияющий монастырь и памятник Пушкину, к которому обращены взоры героев, влюбленных друг в друга Мити и Кати: «Возле Пушкина она неожиданно сказала <...>» (5, 181); «<...> Митя дружелюбно ответил, глядя на памятник, теперь уже высоко поднявшийся перед ними <...>» (5, 182).

Весь весенний пейзаж, как к своему фокусу, стянут к образу пушкинского памятника, данного в авторском, близком к счастливым настроениям героев, повествовании: «Высокие облака расходились тонким белым дымом, сливаясь с влажно-сияющим небом. Вдали с благодатной задумчивостью высился Пушкин, сиял Страстной монастырь» (5, 181).

«Благотная задумчивость» Пушкина – ключевой символ повести, который и задает тон всему повествованию – тон элегически и благословенно примиряющий. Этот тон поддерживается лейтмотивом *светлого, радостного и легкого* в состоянии героя и окружающего мира. В авторском повествовании, окрашенном воспоминаниями героя, всплывает образ «незабвенного легкого времени»: «Быстро пролетело то незабвенное легкое время, когда они только что повстречались...» (5, 184). Звучат слова Грибоедова с шутливым призывом: «Живите-ка, смеясь!» (5, 192), обращенные к юным героям. Если между ними возникает тень обиды, то и она «легкая»: «Стараясь не улыбаться, пересиливая и тайное довольство и легкую обиду, Митя дружелюбно ответил <...>» (5, 182).

Мотив легкости пронизывает картины природы, данные в восприятии героя: «Молодая зелень лип, кленов, вязов, насквозь светлая от солнца, всюду проникавшего ее, составляла по всему саду *легкий, радостный навес* <...>» (5, 206). Впечатление легкости, царящей в душе

героя и в целом мире, усиливаясь, переплетается с мотивами возвращающейся к Мите «беззаботности» и светлой надежды: «<...> птицы заливались по всему саду сладко и *беззаботно*... Все было, как бывало много, много раз в детстве, в отрочестве, и так живо вспомнилось все прелестное, *беззаботное* прежнее время, что вдруг явилась уверенность, что Бог милостив <...>» (5, 223).

Все это складывается в образ светлого «пробуждения» души героя к жизни – в духе пушкинского: «Душе настало *пробуждение* <...>». Этот тон радости, легкости, игры жизненных сил, сменяющихся в сознании героя драматическим надломом (из-за сомнений в верности любимой, в конце концов подтвердившихся), в авторском повествовании сохраняется до конца. Бунин, замечательный мастер пейзажа, в «Митиной любви» как-то по-особому щедр на яркие, солнечные, сияющие краски пейзажной живописи. Проснувшаяся душа героя становится необычайно чуткой к красоте природы, которую он не только наблюдает как зритель, но как бы активно творит в своем сознании: «Это было незабвенное время. <...> Он видел <...> солнце за домом, с другой его стороны, а в окне уже до *голубизны бледный весенний снег и крупные белые облака в синеве*, в вершинах деревьев... а вот, еще через день, в облачном небе такие *яркие прогалыны*, а на коре деревьев такой *мокрый блеск*, и так каплет с крыши над окном, что *не нарадуешься, не наглядитшься*...» (5, 198).

Или еще: «Сад разнообразно одевался. <...> И все это: огромная и *пышная* вершина клена, *светлозеленая гряда* аллеи, *подвенечная белизна* яблонь, груш, черемух, *солнце, синева неба* и все то, что разрасталось в низах сада <...>, – кусты сирени, акации и смородины, лопухи, крапива, черныбыльник, – все поражало своей *густотой, свежестью и новизной*» (5, 203).

Предельно насыщенными, живыми, импрессионистичными красками окрашивается картина летнего вечера – с «*розовой звездой*» на «*синеве*» неба, с «*зеленой*» вершиной клена» и как бы «зимней» *белизной* «всего того, что цвело в саду» (5, 211).

Напряжение, нарастающее в сознании Мити к концу повести, словно бы растворяется, рассеивается автором не только в солнечном сиянии пейзажной живописи, но и в игре звуковыми образами в переливах праздничного колокольного звона, исполненными лиричности. Важную композиционную роль в повести выполняет главка XXI, где дана картина воскресного праздника с повторяющимися образами веселого колокольного трезвона: «<...> Митю разбудил *веселый, солнечный трезвон* колокола» (5, 223). «И этот *блеск и трезвон* колоколов, как-то очень хорошо и мирно сливавшийся с ним и со всем этим деревенским утром <...>» (5, 223). И вновь: «Колокола *играли и звали* <...>» (5, 223).

Музыкально-лирическое звучание повести создается ритмизованностью, «стихотворностью» авторской речи, а также введением в текст произведения лирических стихов русских классиков – Фета, Тургенева и других, читаемых героями.

И все это в целом, несмотря на драматическое развитие сюжета, выдвигается в настроение некоего «легкого дыхания», которое одновременно нас поражает и захватывает. Как говорил Л. Выготский, «форма уничтожает содержание» или, точнее, до конца его проясняет. Главный смысл повести, думаю, заключен не в том, чтобы показать тяжесть «безликого пола», как полагал, например, Ф. А. Степун¹⁶. Расположенный в кульминации драмы эпизод с Аленкой это опровергает. В этот момент Митя делает попытку освободиться от любовного «наваждения», найдя «замену», в надежде, что клин выбивается клином. Но попытка обречена на неудачу: случайная плотская связь поражает разочарованием. Любовь торжествует свою незаместимость, свою уникальность. Катастрофа героя теперь уже неотвратима: мир в его глазах становится «протivoестественным». «Всего же нестерпимее и ужаснее была чудовищная протivoестественность человеческого соития <...>» (5, 236).

Главная загадка повести звучит в вопросе, который герой задает себе в самом начале истории. «Что это значит вообще – любить? Ответить на это было тем более невозможно, что ни в том, что слышал Митя о любви, ни в том, что читал он о ней, не было ни одного точно определяющего ее слова. В книгах и в жизни все как будто раз и навсегда условились говорить или только о какой-то почти бесплотной любви, или только о том, что называется страстью, чувственностью. Его же любовь была непохожа ни на то, ни на другое» (5, 188).

Любовь в изображении Бунина – это такое уникальное по-своему состояние человека, когда в нем возникает ощущение *целостности* его существа, согласие чувственного («безликого пола») и духовного, тела и души, неповторимое чувство *полноты* жизни, а вместе с ним и чувство *родства* с целым миром («когда целый мир в душе», как сказано в «Снах Чанга»), непосредственной причастности к *целому* бытия. Утрата же подобного пережитого героем чувства и ведет его – в молодом нетерпении отчаяния – к гибели.

Испытанное героем состояние полноты, «густоты» жизни передается в повести в феноменологической слитности субъективного и объективного планов повествования, в образах «творящего» сознания героя, обретающего способность открывать красоту мира в каждое мгновение существования.

Подобная полнота вбирает в себя не только ощущение родства с природой, с окружающим бытом (в комнатах деревенского дома, куда Митя вернулся из Москвы, он «живо испытал чувство их *родственности* и мирной, успокаивающей душу и тело *простоты*» – 5, 196), с людьми, но и с миром культуры (не случайно обилие стихов в повести).

Апогеем ощущений счастливой полноты жизни становится образ «*чаши любви*», перекликающийся с символом «*чаши жизни*» в одноименном рассказе (1913): «Домой он (Митя. – Л. К.) шел медленно – *чаша* его любви была *полна с краями* (5, 203). И этот вершинный миг душевной полно-

ты, наподобие пушкинского «чудного мгновенья», осмысливается в бунинской повести как оправдание всей, рано оборвавшейся жизни героя, как *осуществление* его человеческого предназначения. Митя «жил с первой настоящей любовью в душе, уже *осуществляя* то самое, чего втайне ждало все его существо с детства, с отрочества» (5, 196).

Вглядываясь в душевное состояние своего героя, Бунин достигает той глубины, где радость любви смешивается со страданием. Но обратим внимание, и здесь не исчезает мотив неожиданно вспыхивающей «внезапной *легкости*», как, например, в момент разлуки с Катей. Митя «тотчас же почувствовал то особое, что охватывает при отъезде, – кончен (и навсегда) известный срок жизни! – и вместе с тем *внезапную легкость*, надежду на начало чего-то *нового*» (5, 192). Так достигается впечатление сложной целостности живых человеческих чувств, в которых непостижимо соединяются горечь расставания и одновременно радостное ощущение предстоящего обновления жизни.

Такого рода *одновременность* разноречивых, даже противоположных переживаний персонажа – важнейший момент, некое ядро образной структуры в произведениях Бунина. Мы читаем: «Он был *болезненно, пьяно несчастен* и вместе с тем *болезненно счастлив, растроган* возвратившейся близостью Кати, ее заботливостью к нему <...>» (5, 190). Таких примеров можно привести много.

И дело тут не в склонности писателя к оксюморонам, не только в антиномичности стиливого мышления Бунина, о чем писал Ю. Мальцев¹⁷.

Речь идет о феномене, генетически родственном «тайной поэтике» Пушкина, названном современным исследователем С. Н. Бройтманом «законом одновременности». Здесь имеется в виду то, что образная мысль поэта в пределах одного лирического мгновения способна пробежать от края до края, от прошлого к настоящему, от жизни к смерти, от горя к радости, выражая неявным параллелизмом образов и возникающим отсюда «лексическим взрывом» впечатление всеобъемлющей *целостности* образа¹⁸.

Подобная этому стяженность к одному образному моменту разнонаправленных, разнородных начал и состояний – жизни и смерти, прошедшего и будущего, счастья и страдания – необычайно выразительна у Бунина, художника, который, по его собственным словам. смотря на колыбель, тут же вспоминал о могиле. Концы и начала бытия, жизнь и смерть сходятся у Бунина не только в лирике, но и в прозе, причем особенно тесно, в пределах «малого» жанра, нередко – одного психологического состояния, одного речевого оборота. Пушкинское начало, его свет в таких случаях дает о себе знать тем, что противоположные начала человеческого бытия подаются под знаком их онтологической неизбежности и взаимодополняемости. Тем самым писатель снимает тягостное чувство бессмысленности страданий и смерти героя, превращая картину трагических противоречий жизни в «*трагизм поэтический*», как в «Митиной любви».

Повесть рождает в итоге некое примиряющее чувство, в своем корне близкое пушкинскому принятию мира и человеческого бытия. Вспомним стихотворение Пушкина «Я вас любил...», где сквозящая в глубоком чувстве любви безнадежность и «томление» ревности побеждаются смиренным признанием права другого на свободный выбор («Как дай вам Бог любимой быть другим»).

Бунин, таким образом, в своей прозе наследует пушкинскую традицию, традицию поэтики «легкости» как высшей гармонии искусства в сочетании с пафосом благословляющего, благодарного принятия бытия. Признания земного мира не только как перехода в мир иной, но – в абсолютной, вечной его ценности. «Нет, этот мир – не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен <...>», – писал Бунин в «Освобождении Толстого» (9, 38).

Примечания

- ¹ Бунин И А Письмо к П М Бицилли от 5 апреля 1936 г // Русская литература 1961 № 4 С 153 Курсив в текстах Бунина здесь и далее везде мой
- ² Там же С 154
- ³ Бунин И А Собр соч В 6 т М, 1996–1997 Т 2 С 493–494
- ⁴ Там же С 495
- ⁵ Там же Т 6 С 493
- ⁶ Иванов Вяч Роман в стихах // Иванов Вяч Лик и личины России Эстетика и литературная теория М, 1995 С 227
- ⁷ Гершензон М Мудрость Пушкина М, 1919 С 150–151 Курсив мой
- ⁸ См Вацуро В Э Повести Пушкина // Пушкин А С Повести Белкина М, 1981, Хализев В Е, Шешунова С В Цикл А С Пушкина «Повести Белкина» М, 1989
- ⁹ Бройтман С Н Тайная поэтика Пушкина // Болдинские чтения 1998 (Рукопись)
- ¹⁰ Бунин И А Указ изд Т 6 С 359
- ¹¹ Выготский Л С Психология искусства. М, 1968 С 187–208
- ¹² Бунин И А Собр соч В 9 т М, 1966 Т 4 С 356 В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках
- ¹³ Мусатов В В Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века М, 1998 С 395
- ¹⁴ Общий дух многих современных работ о Бунине, пусть с неизбежным для этой формы упрощением, преломлен в аннотации к шеститомному собранию его сочинений, где он представлен одним из «трагических классиков русской литературы» (Бунин И А Собр соч В 6 т Т 1 С 4)
- ¹⁵ Бунин И А Письмо к П М Бицилли от 5 апреля 1936 г С 154
- ¹⁶ Степун Ф Литературные заметки И А Бунина (По поводу «Митиной любви») // Современные записки Париж, 1926 Кн XXVII С 336
- ¹⁷ Мальцев Ю В Иван Бунин Франкфурт-на-Майне М, 1994 С 78, 79
- ¹⁸ См Бройтман С Н Указ соч

Мотив «Памятника» в русской поэзии от Ломоносова и Пушкина до Бродского

Со времен Горация, создавшего два тысячелетия назад оду «К Мельпомене» («*Exegi monumentum...*»), тема и образ «памятника» стали «вечным» мотивом мировой лирики, на протяжении многих веков не раз привлекавшим поэтов разных стран, а затем, естественно, исследователей-литературоведов, обращавшихся к различным ее граням и ракурсам¹.

Не претендуя на всесторонний охват материала и возникающих в этой связи проблем, хотелось бы сосредоточиться на некоторых аспектах жанровой эволюции произведений этого типа, имеющих давнюю, прочную традицию и обнаруживших за последние два столетия свою жизнестойкость, способность к обновлению, щедрому многообразию форм и модификаций.

Но сначала несколько предварительных замечаний. Прежде всего следует подчеркнуть, что нас будут интересовать те стихи и поэмы, где так или иначе представлены и нашли художественное воплощение тема и образ памятника поэту, а не – более широко – скульптуры, изваяния вообще, как, например, в интереснейшей статье Р. О. Якобсона «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (1937).

Далее, мы постараемся в этой связи сосредоточиться на жанровом аспекте, который пока был лишь намечен в некоторых работах последнего времени, обозначивших корни этой традиции, генезис названной темы и жанра, пути их обновления и развития в мировом историко-литературном процессе².

Наконец, по мере возможности внимание будет уделяться наименее исследованным, а потому, думается, представляющим особый интерес явлениям русской поэзии XX в., хотя начать разговор все же придется от истоков темы – из глубокой древности.

Выступая на конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. А. Ахматовой, С. А. Небольсин, в частности, заметил: «XX век раздвинул панораму давней традиции «Памятника» не столько через новые современные приращения к ней, сколько обновив наши знания о глубине ее истоков, принадлежащих прошлому человечества»³.

Что касается «новых современных приращений» к давней традиции, то об этом речь впереди. В данном же случае интересней другое – то «плодотворное обращение назад», «в сугубейшую древность, чуть ли не за две тысячи лет до великого римлянина» (т. е. Горация. – В. З.). Исследователь пишет об этом в связи с переводами А. Ахматовой «Из древне-

египетской поэзии», выделяя стихотворение «Прославление писцов», представляющее своеобразную оду, и не просто переписчикам текстов на папирусах, но – творцам, творчеству, Музе, прославляющую и утверждающую бессмертие этих безвестных и безыменных поэтов древности:

Они не строили себе пирамид из меди
И надгробий из бронзы.
Не оставили после себя наследников,
Детей, сохранивших их имена.
Но они оставили свое наследство в писаниях,
В поучениях, сделанных ими⁴.

Именно в этих древнейших стихах можно видеть зарождение самой темы и жанра «памятника», его сквозных мотивов, особенностей поэтической ткани, о чем свидетельствуют образы «мудрых писцов», не только фиксировавших события, но и «предрекавших будущее», чей вдохновенный труд сродни «волшебству», чьи «писания» и «наставления» живут в их книгах, в памяти и сердцах людей, возводя в них памятники неизмеримо прочнее и долговечнее «пирамид из меди и надгробий из бронзы».

Что же касается жанровой характеристики этого произведения, равно как и других древнейших стихов, переведенных Ахматовой, то они явно превосходят столь широко представленный позже в ан тичной поэзии жанр оды с ее прославляющим, восхваляющим началом (ср. «Восхваление Нилу», «Хвала любящей супруге»), нередко представляя поэтические обращения одического характера («К богине», «К утреннему Солнцу»), отозвавшиеся также впоследствии в поэзии европейского и русского классицизма.

В России традицию «Памятника» обычно связывают с известной одой Г.Р. Державина 1796 г., хотя блестящее переложение латинского источника новым русским стихом появилось у нас на полвека раньше и было осуществлено М.В. Ломоносовым в 1747 г. Для того чтобы представить все трудности, стоявшие перед переводчиком, надо обратиться к тексту оригинала, причем попытаться воспринять и почувствовать не только его смысл и образную его сторону, но и, что гораздо труднее, его звучание, реализованное в особой ритмико-мелодической системе, основанной на чередовании долготы и краткости гласных звуков.

Exēgī monumentum aere perennius
rēgalīque sitū p̄ramidum altius,
quod nōn imber edāx nōn Aquilō impotens
possit dīruere aut innumerābilis
annōrum seriēs nec fuga temporum⁵.

Можно только удивляться гениальному языковому и поэтическому чувству великого Ломоносова, сумевшего в своем «вольном» переводе не

только воссоздать образный строй первоисточника, но и дать поэтически точное его переложение, соразмерное и сообразное той складывающейся в первую очередь его собственными усилиями новой традиции русского классического стиха, что так заметно повлияло на всех его последователей и продолжателей в разработке этой темы – от Державина и Пушкина до Валерия Брюсова. Вот начало ломоносовского «Памятника»:

Я знак бессмертия себе воздвигнул
 Превыше пирамид и крепче меди,
 Что бурный Аквилон сотреть не может,
 Ни множество веков, ни едка древность.
 Не вовсе я умру, но смерть оставит
 Велику часть мою, как жизнь скончаю.
 Я буду возрастать повсюду славой,
 Пока великий Рим владеет светом⁶.

Уложив в 16 строк, написанных белым стихом (Я5), непростое содержание горациевой оды, Ломоносов воспел славу и бессмертие поэта «великого Рима», очевидно, не только от его имени, но и от своего собственного, обращаясь в заключительных строках к Мельпомене: «Взгордися праведной заслугой, муза, // И увенчай главу дельфийским лавром»⁷.

Разумеется, заслуги Ломоносова никак не могут быть преуменьшены, однако сюжет с «Памятником», его «приживлением» и, более того, самобытным «произрастанием» на российской почве только еще начинал развиваться. И тут важно вспомнить имя еще одного ученого и поэта. В 1802 г. А. Х. Востоков предпринял новую оригинальную попытку перевода оды Горация. В своем эксперименте этот, по словам Е. Г. Эткинда, «переводчик-просветитель», склонный порой к буквализму и калькированию, вместе с тем нередко осуществлял «синтез поэзии и научного исследования»⁸. О том, насколько успешно это реализовалось в его переводческой практике, можно судить уже по начальным строкам стихотворения «К Мельпомене»:

Крепче меди себе создал я памятник;
 Взял над царскими верх он пирамидами,
 Дождь не смочит его, вихрем не сломится,
 Цельный выдержит он годы бесчисленны,
 Не почует следов быстрого времени.
 Так; я весь не умру – большая часть меня
 Избежит похорон: между потомками
 Буду славой расти, ввек обновляясь <...>⁹.

Стремясь приблизиться к оригиналу, А. Востоков не шел путем простого «калькирования метра», а чаще стремился использовать естественные для отечественной литературы стиховые формы. «Прежде всего

это – по определению самого Востокова – “русский сказочный размер”: безрифменный трехударный паузник с неравносложной анакрузой и дактилическими окончаниями»¹⁰.

При этом дело не сводится только к метрике. «В этих оказавшихся на русском языке вполне осуществимыми сложных строфах – особый, подчиненный новому стилистическому заданию синтаксис и специфическая лексика. Для синтаксиса характерна разветвленность сложноподчиненных предложений и многообразие инверсий, подражающих латинскому строю речи <...>»¹¹.

Сильные и слабые стороны востокского перевода становятся виднее, будучи отражены и в известной мере скопированы спустя полтора столетия в попытках современных переводчиков донести до читателя неповторимое звучание оригинала-первоисточника. Таков перевод, ориентированный на унаследованный Горацием от лириков Древней Эллады мелодический стих, которым написаны его оды:

Создал памятник я меди победнее,
Он взнесен пирамид выше и царственной.
Не обрушит его бурь необузданность,
Едкий дождь не разьет, ни водопад времен –
Бег и звенья годов неисчислимы <...>¹².

И все же, отмечая ту роль, которую сыграла деятельность А. Востокова в науке и искусстве перевода, в продвижении русского стиха по пути все большего освобождения от метрических норм и канонов, следует вернуться к «сюжету» «Памятника» и его судьбе на русской почве и отметить, что еще в XIX в. он вступает в новую фазу своего развития.

Незадолго до начала нового столетия, ставшего золотым веком русской литературы, Г. Р. Державин, написав свое стихотворение «К Музе», назвал его «Подражанием Горацию», и этот акцент был отнюдь не случаен, обозначив принципиальный качественный сдвиг в разработке темы «Памятника», обновлении традиционного мотива. При всей уважительности к великому предшественнику речь шла уже не просто о переводе, не о переложении латинского подлинника средствами русского стиха, а о его глубоко личностном творческом пересоздании, преображении в факт отечественной поэзии¹³.

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит.
Так! – весь я не умру: но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь Славянов род вселенна будет чтить¹⁴.

Как видим, начало державинского стихотворения по содержанию и образной структуре очень близко соответствующим строкам оды Горация. Однако вряд ли можно целиком согласиться, что «Державин воспроизвел эти строчки с точностью добросовестного переводчика»¹⁵. В своем «подражании» он этим не ограничился, но, будучи глубоко оригинальным поэтом, преобразил его настолько, что и сегодня его стихи во многом воспринимаются как классика наступавшего золотого века русской поэзии.

В 20 строках его «Памятника», написанного, в отличие от ломоносовского, уже не белым, а рифмованным силлабо-тоническим стихом (Яб) с четким чередованием женских и мужским клаузул, отчетливо слышен тот «Глагол времен, металла звон», который стал характерным примером и своего рода «визитной карточкой» его неповторимой поэтической манеры. Но главное здесь то, что в совершенной художественной форме поэту удалось воплотить лично окрашенное и вместе с тем общезначимое для россиян содержание.

Воздвигая этим стихотворением «памятник себе», размышляя в нем о вечности, славе и бессмертии, поэт вносит в него не только черты автобиографизма («Как из безвестности я тем известен стал <...>»), но и пространственно-временные категории, вырастающие из исторических и географических реалий российской действительности («И слава возрастет моя, не увядая, // Доколь Славянов род вселенна будет чтить. // Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных, // Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал <...>»). Уповая на память о себе «в народах неисчисленных», Державин предвосхищал ту ноту, которая стала основной в непревзойденном пушкинском шедевре.

В 1836 г. Пушкин создает свое великое стихотворение, предварив его эпиграфом из Горация («Eхegi monumentum») и начав строкой, прямо отсылающей к Державину. Состоящее из такого же количества – 20 строк, четко поделенных на строфы и написанных 6-стопным ямбом, правда укороченных до 4 стоп в каждой последней строке, оно неоднократно напоминает об источнике и образце, от которого отгалкивается и с которым, по сути, полемизирует автор, создавая глубоко оригинальное произведение. Об этом родстве свидетельствует начало буквально каждой строфы: «Я памятник себе воздвиг <...>», «Нет, весь я не умру <...>», «Слух обо мне пройдет <...>». Но тут-то и начинается различие, о котором уже немало сказано в литературе о Пушкине.

И дело прежде всего в том, что, подключаясь к древнейшей традиции мировой лирики, великий русский поэт сделал ее не только своим, личностным, пережитым и глубоко внутренним достоянием, но и самобытным воплощением духовной жизни нации, потребности народа и человечества в утверждении добра, света, свободы – тех чувств, которые

призвана пробуждать в людях поэзия. Размышляя незадолго до своей трагической гибели о жизни и смерти, о славе и бессмертии, Пушкин предельно реалистичен и точен в ответах на эти «вечные вопросы»:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал¹⁶.

Создавая свой нерукотворный памятник, Пушкин видел залог бессмертия поэта в самом его творчестве – именно его «душа в заветной лире» и «чувства добрые», которые он пробуждает своей лирой в людских сердцах, останутся после него на земле. Именно к этому памятнику «не зарастет народная тропа», это о нем поэт сказал: «И долго буду тем любезен я народу <...>» Возможно, это и позволило исследователю заметить, что «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», а также и другие поздние стихотворения Пушкина «несут в себе жанровые компоненты *народной лирики* <...>»¹⁷.

Но не менее важно и другое. Пушкинское решение темы «Памятника», тот качественно иной уровень ее образно-поэтического осмысления послужили стимулом дальнейшего развития и обновления давней традиции, что в свою очередь привело к появлению новых произведений, ориентированных уже не столько на Горация и Державина, сколько на Пушкина, на те «приращения» к ней, которые он внес в нашу поэзию, тем более что строфы его стихотворения оказались увековеченными на постаменте памятника работы А. М. Опекушина, установленного на Страстной площади в Москве в 1880 г.

Говоря о роли Пушкина в развитии темы «Памятника», следует особо подчеркнуть могучее воздействие творческой личности гениального поэта на всю последующую жизнь этой традиции. Достигнув своего рода вершины и создав непревзойденный образец, Пушкин вместе с тем как бы предрек, предначертал, наметил дальнейшие, еще не использованные возможности раскрытия темы, ее многообразные трансформации у его последователей в XIX и XX вв.

Однако прежде чем перейти к этой уже новой жизни традиции, раз-
вернувшейся в нашем веке, следует коснуться еще двух важных эпизо-
дов, связанных с обращением к ней и свидетельствующих о том, что
непосредственная линия «Памятника», восходящая к Горацию и столь
блистательно завершенная Пушкиным, по сути, уже исчерпана, хотя и
дает возможность поэтического эксперимента.

Таким «наиболее смелым и рискованным поэтическим эксперимен-
том»¹⁸ стало стихотворение поэта-декабриста Г. С. Батенькова «Non
exegi monumentum» (1856). Написанный в год амнистии, незадолго до
отъезда из Томска, где автор находился в ссылке, этот «не-памятник»
или, по определению А. А. Илюшина, «антипамятник» прямо отталкива-
ется от великого образца, полемизируя с ним:

Себе я не воздвиг литого монумента,
Который бы затмил великость пирамид.
Неясный облик мой изустная легенда
В народной памяти едва ли сохранит¹⁹.

Четко выдерживая размер державинского и пушкинского «Памятни-
ков» (Я6) и другие стихотворные параметры (количество стрóf, чередо-
вание клаузул в них), Г. Батеньков создал удивительно цельное и само-
бытное, далекое от одического пафоса и естественное по лексическому
и интонационному звучанию поэтическое размышление о себе, о своей
судьбе и предназначении, о смысле прожитой жизни:

Но весь я не умру: неведомый потомок
В пыли минувшего разыщет стертый след
И скажет: «Жил поэт, чей голос был негромок,
А все дошел до нас сквозь толщу многих лет».

Нисколько не претендуя на громкую славу и бессмертие, поэт все же ве-
рит и надеется, что его негромкий голос будет услышан неведомым потом-
ком, а «неясный облик» и «странный дух», запечатленный в стихах, окажут-
ся востребованы в будущем. В отличие от Горация, Ломоносова, Державина,
ощуцавших гордость своими заслугами перед поэзией, Батеньков само-
многолетнее, подвижническое служение ей воспринимает как тяжкий и
вдохновенный труд, который вряд ли когда-либо будет увенчан лаврами:

О Муза! Не гордись тяжелым вдохновеньем
Вошедшего в твой храм угрюмого жреца:
Снискать не суждено его песнотвореньям
Вечнозеленый лавр для твоего венца.

В истории русской поэзии были и другие примеры экспериментов в
русле давней традиции, относящиеся уже к началу нашего века. некото-
рые из них принадлежат перу мэтра символизма В. Я. Брюсова, испыты-
вавшего не только немалую гордость от прижизненной славы на родине,
246

но и всецело убежденного в последующей мировой славе и бессмертии своих стихов. В 1912 г. В. Брюсов пишет сразу два стихотворения под одним и тем же названием «Памятник». Одно из них, к работе над которым автор обращался и в последующие годы, – это добросовестное переложение, перевод оды Горация с явным стремлением как можно точнее передать ритмико-интонационные особенности оригинала:

Вековечней воздвиг меди я памятник,
Выше он пирамид царских строения,
Ни снедающий дождь, как и бессильный ветер,
Не разрушат его век, ни бесчисленных
Ряд идущих годов или бег времени²⁰.

Обращает на себя внимание характерная для брюсовской переводческой деятельности несколько холодноватая аналитичность, стремление к детализации, тщательному сохранению античных реалий (имена легендарного царя Давна и богини смерти Либитины, название римского Капитолия и речки Авфид на родине Горация и др.).

Другое стихотворение, которому предпослан эпитафия из Горация «Sume superbiam...» – «Преисполнись гордости...», в большей степени ориентировано на Пушкина (6 строф в ритмическом ключе его «Памятника»: 3 стиха Я6 и 4-й – Я4). Предлагаая свой вариант трактовки пушкинского шедевра, брюсовский «Памятник» вместе с тем отчетливо спроецирован автором на себя (впервые в истории жанра в тексте прямо названы имя и фамилия), не без претенциозности излагая понимание собственных заслуг перед отечественной поэзией:

Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен.
Кричите, буйствуйте, – его вам не свалить!
Распад певучих слов в грядущем невозможен, –
Я есмь и вечно должен быть.

И станов всех бойцы, и люди разных вкусов,
В каморке бедняка, и во дворце царя,
Ликуя, назовут меня – Валерий Брюсов,
О друге с дружбой говоря. <...>

Что слава наших дней? – случайная забава!
Что клевета друзей? – презрение хулам!
Венчай мое чело, иных столетий Слава,
Вводя меня в всемирный храм. (2, 96–97)

Учитывая и другие опыты В. Брюсова в части вольного обращения с пушкинским наследием (попытки продолжить и завершить «Египетские ночи», вариации на тему «Медного всадника»), вряд ли можно расценить эти его эксперименты как плодотворные и перспективные. Они

скорее наводят на мысль о претенциозном эпигонстве. И не случайно молодой Маяковский, сам подписывавший в то время декларации с требованием сбросить Пушкина и других «старых великих с парохода современности»²¹, вступился за классика, оберегая его наследие от ложных посягательств. Так, в конце 1916 г. в журнале «Новый сатирикон» появилась его эпиграмма «В. Я. Брюсову на память»:

Разбоя след затерян прочно
во тьме египетских ночей.
Проверив рукопись
построчно,
гроши отсыпал казначей.
Бояться вам рожна какого?
Что
против – Пушкину иметь?
Его кулак
навек закован
в спокойную к обиде медь! (1,123)

Следует заметить, что уже здесь возникает в творчестве Маяковского тема памятника Пушкину, с которым через несколько лет он вступит в дружескую беседу, хотя на пути к этому еще прозвучат футуристические выпады против классического наследства: «А почему // не атакован Пушкин? // А прочие // генералы классики?» (2,16).

Весной 1924 г., в канун 125-летия со дня рождения великого поэта, Маяковский пишет свое знаменитое «Юбилейное» – поэтическое обращение, поздравление, посвящение, которое облекается в специфическую и характерную для него в 1920-е гг. жанровую форму «разговора» с живым или воображаемым собеседником. Кстати, небезынтересно, что ту же форму живой беседы с памятником использует и С. Есенин в написанном тогда же стихотворении «Пушкину» (26 мая 1924 г.).

В данном случае «разговор» Маяковского с памятником находит мотивацию и своего рода сюжетное развитие в теме «ожившего монумента», с которым поэт совершает прогулку по ночной Москве, начиная с дружеского «пожатья каменной десницы» («Я тащу вас. // Удивляетесь, конечно? // Стиснул? Больно? Извините, дорогой») и до ее завершения («На Тверском бульваре // очень к вам привыкли. // Ну, давайте, // подсажу // на пьедестал») (6,47, 55).

Тема бессмертия поэта и поэзии («У меня, // да и у вас, // в запасе вечность») реализуется в сквозном мотиве их живого участия в сегодняшнем дне («Может, // я // один // действительно жалею, // что сегодня // нету вас в живых»; «Я люблю вас, // но живого, // а не мумию»).

Двери в славу –
двери узкие,
но как бы ни были они узки,
навсегда войдете
вы,
кто в Курске
добывал
железные куски. (5,165)

И вот незадолго до своего трагического конца поэт вновь возвращается к этим раздумьям, на сей раз на примере и в связи со сделанным им самим: «Стихи стоят // свинцово-тяжело, // готовые и к смерти // и к бессмертной славе». Взяв на себя роль «агитатора, горлана-главаря», становящегося «на горло собственной песне», Маяковский в духе овладевшей его сознанием социальной утопии мечтает прийти «в коммунистическое далеко», быть услышанным и самому поговорить с далекими потомками, «как живой с живыми».

Размышления о памятнике занимают видное место и в творчестве такого особо приверженного пушкинской традиции поэта, как А. А. Ахматова. В сравнении с утопической мечтой Маяковского («Пускай нам общим памятником будет <...>») у Ахматовой иначе складывалось представление об «общем памятнике», выстраданное ею и позволившее на склоне жизни сказать в строках эпитафии к поэме-циклу «Реквием» (1935–1940): «Я была тогда с моим народом, // Там, где мой народ, к несчастью, был»²².

Следует заметить, что сама эта поэма представляет собой своеобразный «Памятник» – поэтический «мемориал», вобравший трагические судьбы многих и многих, преломившиеся через глубоко личностное переживание автора. Вместе с тем «Реквием» – это своего рода «поминальная молитва» о неслыханных жертвах страшных и трагических лет в жизни России:

И я молось не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною
И в лютый холод, и в июльский зной
Под красною, ослепшею стеною. (1, 202)

Эти строки «Эпилога» непосредственно выводят на тему «Памятника», получающую у Ахматовой глубоко трагедийную окраску. Вспоминая тех, с кем она «провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде», Ахматова ощущает себя их голосом и памятью:

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас <...>.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,

И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллионный народ,
Пусть так же они поминают меня
В канун моего поминального дня. (1,202)

Сами слова «память», «вспоминать», «помянуть», «поминальный», говорящие о невозможности забвенья, неизбежно выводят на раздумье о памятнике, в котором поэт видит запечатленным «окаменелое страданье», разделенное им с миллионами своих сограждан:

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условием <...>. (1, 203)

Она видит свой возможный и предполагаемый памятник – и это главное и единственное условие – здесь, возле питерской тюрьмы Кресты, где, тщетно ожидая свидания с арестованным сыном, как горестно вспоминает она теперь, «...стояла я триста часов // И где для меня не открыли засов». Созданный воображением поэта монумент лишен какой бы то ни было помпезности. Данный выразительными штрихами, он по-человечески прост, глубоко психологизирован:

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли. (1, 203)

В этом струящемся с «бронзовых век», как слезы, подталом снеге, в тихом ворковании тюремного голубя и плывущих по Неве кораблях слышен, вопреки всему пережитому и выстраданному, мотив торжествующей, продолжающейся жизни.

«Сороковые, роковые», а вслед за ними и 1950–1980-е гг. внесли немало нового в развитие этой традиционной темы и жанра. Возникает форма, которую можно было бы обозначить как «монолог памятника». Образ «ожившего монумента», вбирая общенародное содержание, становится все более личностным, приобретает новую огласовку, включающую ноты исповедальности. В этом плане весьма показательны опубликованные под одним и тем же названием – «Памятник» очень разные по структуре и тональности стихи Я. Смелякова, Б. Слуцкого, А. Вознесенского, В. Высоцкого.

Особая роль в творческом обновлении и развитии давней традиции в отечественной поэзии второй половины нашего столетия принадлежит Иосифу Бродскому. Мы не найдем у него непосредственного следования линии горациева «Памятника», хотя мотивы и реминисценции из оды «К Мельпомене» встречаются в его стихах от раннего «Я памятник воздвиг себе иной!»

(1962) и вплоть до последних лет жизни (например, в самом названии «Aege peregnius», 1995). В этом смысле Бродский – полная противоположность Брюсову с его стремлением к буквальному воссозданию первоисточника в переводах или претенциозному утверждению собственной славы и бессмертия в вариациях на темы державинского и пушкинского шедевров.

Сама тема «памятника» поэту, осмысление итогов творчества, сути и величия его свершений входит в стихи как бы косвенно, отраженно и каждый раз по-новому, в различных образно-тематических ракурсах и жанровых модификациях. Ограничимся тремя примерами.

Так, форма «размышления» у монумента, статуи представлена в большом стихотворении «Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе» (1969 или 1970 г.). Воссоздав в развернутой экспозиции (5 строф по 6 стихов каждая) внешнюю ситуацию и свое внутреннее психологическое состояние, когда ранним холодным ветреным утром он очутился возле изваянного из чугуна памятника поэту, Бродский с особой остротой передает то, что он ощутил тогда, и прежде всего «тоску родства»:

Один как перст,
как в ступе зимнего пространства пест,
там стыл апостол перемены мест
спиной к отчизне и лицом к тому,
в чью так и не случилось бахрому шагнуть ему. <...>
Поди и он
здесь подставлял скулу под аквилон,
прикидывая, как убраться вон,
в такую же – кто знает – рань,
и тоже чувствовал, что дело дрянь,
куда ни глянь²³.

А дальше поэтическое размышление переключается в русло главного, на что уповали, ради чего не щадили себя оба поэта, – мечты о свободе: «И он, видать, // здесь ждал того, чего нельзя не ждать // от жизни: воли» (4, 8). Эти раздумья о свободе и неволе становятся главным мотивом в дальнейшем развитии мысли-переживания. И образным лейтмотивом, задающим тон звуком становится не ожидаемый, казалось бы, колокольный звон, а «лязг оков», которые после переплавки пошли на стацию тому, кто при жизни так и не обрел желанной свободы:

И отлит был
из их отходов тот, кто не уплыл,
тот, чей, давась проговорил
«Прощай, свободная стихия» рот,
чтоб раствориться навсегда в тюрьме широт,
где нет ворот.

Нет в нашем грустном языке строки
отчаянней и больше вопреки
себе написанной, и после от руки
сто лет копируемой. Так набегает на
пляж в Ланжероне за волной волна,
земле верна. (4, 9)

В стихотворении «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (24 мая 1980 г.) Бродский осмысляет собственную жизнь и творчество в связи со своим сорокалетием. В этом монологе-исповеди, несущем автобиографические черты, не случайно акцентируются те же мотивы неволи и изгнания («Я выпустил в свои сны вороненый зрачок конвоя, // жрал хлеб изгнания, не оставляя корок»). Вместе с тем, подводя, так сказать, «предварительные итоги» прожитого, он по-ахматовски признателен судьбе за то, что она была неотделима от бед и страданий народных:

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность. (3,7)

Наконец, в одном из поздних стихотворений – «На столетие Анны Ахматовой» (1989) можно видеть особую форму «поэтического обращения», «разговора» даже не с памятником, а скорее, быть может, с «тенью» великой предшественницы и современницы, в непосредственном общении с которой Бродский впитывал жизненные, нравственные и поэтические уроки. Вместе с тем стихи эти несут жанровые приметы оды, элегии, даже эпитафии, которыми, так мастерски обновляя их, в совершенстве владел поэт (ср. «Большую элегию Джону Донну», «Стихи на смерть Т.С.Элиота» и др.). В стихотворении «На столетие Анны Ахматовой» не только воссоздан великолепный, поэтически и философски осмысленный образ-портрет Ахматовой, но и раскрывается художественная концепция бытия и творчества, образ человека, поэта в мире.

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острые и усеченный волос –
Бог сохраняет все; особенно – слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.
В них бьется рваный пульс, в них слышен костный хруст,
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,
затем что жизнь – одна, они из смертных уст
звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.

И дальше на основе возникающих аллюзий и реминисценций по отношению к пушкинскому «душа в заветной лире...» начинает отчетливо

звучать тема единственно возможного для поэта бессмертия, когда его душа, воплощенная в слове, остается вечно живой в других людях, в их речи и памяти. Кстати, само ритмическое звучание и структура этих стихов воспринимаются как своего рода «зеркальное отражение» классических «Памятников» Ломоносова, Державина, Пушкина (Яб с обратным по отношению к первоисточникам чередованием мужских и женских клаузул).

Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, – тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой вселенной. (3,178)

Ключевые слова-образы этой оды-обращения (страница, огонь, зерно, Бог, любовь, жизнь, земля, вселенная) несут в себе «рваный пульс» и «костный хруст» – реалии судьбы поэта и сложных, трагических путей XX столетия. В их противоборстве – разрушающего, губительного и возрождающего, творческого начал – душа человеческая и родная земля обретают бессмертие – «речи дар в глухонемой вселенной» – истинный памятник поэту, по мысли И. Бродского.

* * *

Подводя некоторые итоги, следует заметить, что идущий от оды Горация и даже из более глубокой древности жанр «поэтического размышления» о памятнике находит разнообразное воплощение в оригинальном творчестве Державина, Пушкина, Ахматовой, Бродского, в переводческой деятельности Ломоносова, Востокова, Брюсова, в различных жанровых модификациях «разговора» с памятником (Маяковский, Есенин, Вознесенский), прямого или внутреннего «монолога» «ожившего монумента» (Асеев, Смеляков, Слуцкий, Высоцкий).

При этом можно отметить усиление личностного, исповедального звучания стихов при наличии разных форм взаимодействия сюжетно-повествовательной основы и медитативного, подчас лирико-публицистического начала. Вместе с тем именно во взаимодействии этих начал обнаруживается тенденция к творческому использованию и обновлению самых различных стиховых форм, а также к жанровому и стиливому синтезу, особенно давшая о себе знать во второй половине XX столетия. Но это уже тема особого разговора.

Примечания

¹ См.: Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы изучения. Л., 1967; Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978; Гаспаров М. Л. Гораций, или Золото середины // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995;

- Лотман Ю М* Пушкин Очерк творчества // *Лотман Ю М* Пушкин СПб, 1995, *Шкловский В Б* Пушкин // *Шкловский В Б* Заметки о прозе русских классиков М, 1955, *Якобсон Р* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р* Работы по поэтике М, 1987, и др
- ² См *Небольсин С А* О жанре «Памятника» в наследии Ахматовой // «Тайны ремесла» Ахматовские чтения Вып 2 М, 1992, *Красухин Г Г* Завет («Я памятник себе воздвиг нерукотворный») // *Красухин Г Г* Четыре пушкинских шедевра М, 1996
- ³ *Небольсин С А* Указ соч С 32
- ⁴ *Ахматова А* Классическая поэзия Востока М, 1969 С 25, 27
- ⁵ Цит по *Мирошенкова В И*, *Федоров Н А* Учебник латинского языка М, 1997 С 114
- ⁶ Мастера русского стихотворного перевода Л, 1968 Кн 1 С 79–80
- ⁷ Там же С 80
- ⁸ *Эткинд Е Г* Поэтический перевод в истории русской литературы // Там же С 30
- ⁹ Там же С 121
- ¹⁰ Там же С 27
- ¹¹ Там же С 29
- ¹² Поэты-лирики древней Эллады и Рима / В пер Я Голосовкера М, 1963 С 205 См также с 228
- ¹³ См *Шкловский В Б* Указ соч С 22, *Битов А* Статьи из романа Л, 1986 С 262, *Красухин Г Г* Указ соч С 115–116
- ¹⁴ Русские поэты XIX века М, 1960 С 20
- ¹⁵ *Красухин Г Г* Указ соч С 115
- ¹⁶ *Пушкин А С* Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 3 Кн 1 С 424
- ¹⁷ *Красухин Г Г* Указ соч С 124
- ¹⁸ *Илюшин А А* Поэзия декабриста Г С Батенькова М, 1978 С 54
- ¹⁹ Цит по *Илюшин А А* Указ соч С 54 Далее цитируется этот источник с указанием страницы в скобках
- ²⁰ *Брюсов В* Собр соч В 7 т М, 1974 Т 3 С 488 Далее цитируется это издание с указанием в скобках тома и страницы
- ²¹ *Маяковский В* Полн собр соч В 13 т М, 1955 Т 1 С 350 Далее цитируется это издание с указанием в скобках тома и страницы
- ²² *Ахматова А* Собр соч В 2 т М, 1996 Т 1 С 196 Далее цитируется это издание с указанием в скобках тома и страницы
- ²³ *Бродский И* Соч В 4 т СПб, 1995 Т 4 С 7–8 Далее цитируется это издание с указанием в скобках тома и страницы

А. С. Пушкин и Б. Л. Пастернак (от романтического к футуристическому образу стихии)

Задача данной работы – определить своеобразие пастернаковской рецепции пушкинской романтической традиции в цикле его стихотворений «Темы и вариации» (Четвертая книга стихов. Берлин, 1923).

Пастернак, отвечая на вопросы журнала «На литературном посту» – «Влияют ли классики на Ваше творчество? Кто из классиков влияет?», со всей определенностью заключает: «В своей работе я чувствую влияние Пушкина. Пушкинская эстетика так широка и эластична, что допускает разные толкования в разные возрасты»¹. В настоящей работе целесообразно остановиться на важнейшей составляющей пастернаковского восприятия пушкинской романтической традиции – на понимании взаимоотношения лирического «я» и природной стихии. В специальном разделе сборника «Тема с вариациями» Пастернак выделил имя Пушкина как прямым упоминанием, так и косвенными реминисценциями и ассоциациями. Как известно, сборники Пастернака «Сестра моя – жизнь» и «Темы и вариации» стали итоговыми для творчества поэта во второй половине 1910-х гг., поэтому обращение к Пушкину за аргументами в поэтических спорах этого времени чрезвычайно показательным и значительным².

Вопрос о взаимоотношении героя и природы встает перед Пушкиным как наиболее острая проблема романтического сознания в начале 1820-х гг. Его лирический герой «бежит» к природе от сложных, непонятных для него общественных невзгод, от разочарования в жизненных перипетиях, от своих сомнений и общей внутренней психологической напряженности и неуверенности. Лишь наедине с природой он обретает единство и целостность своего внутреннего «я». Окружающий поэта «мир» для его лирического «я» и есть по преимуществу мир природы.

Наиболее остро для Пушкина-романтика встает проблема взаимодействия лирического «я» и природной стихии, которая осознается им как центральная. Стихия в лирике Пушкина 1820-х гг. как бы входит в сферу самых доверительных отношений с романтическим «я» – романтик обращается к ней как к родному и близкому началу жизни. Разрушительная сторона стихии предстает перед ним как сила, охраняющая поэта-избранника от неведомых и чуждых влияний. Все, что таит опасность и гибель, что неустойчиво и тревожно, притягивает взор, слух, всю сферу чувств и ощущений романтика. Подобного рода парадоксы не были свойственны ни до – ни постромантическому художественному сознанию, поэтому так активно и действительно звучит тема стихии у неоромантика Пастернака.

В «Теме с вариациями» Пастернак прежде всего отсылает читателя к таким текстам Пушкина, как «К морю», «Медный всадник», «Полтава». Так, в стихотворении «К морю» стихия предстает одновременно и в своей губительной, и в хранительной ипостасях:

Смиранный парус рыбаей,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно средь зыбей:
Но ты выиграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей³.

Когда романтик напрямую обращается к стихии, то он не только жаждет активного отзыва своим надеждам, желаниям и намерениям, но и прекрасно осознает, что перед ним некое двуликое начало, обладающее своеобразным коварством и непредсказуемостью. Такова трактовка стихии ветра, скажем, в «Оде западному ветру» П. Б. Шелли. Разрушительное и одновременно созидательное начало стихий в их взаимном переплетении в тексте Пастернака расширено до едва обозримых пределов – до семи дней творения. Он чрезвычайно усиливает *творящую* сторону стихии, составляющую в его понимании главное в действии природы, поэта, политического деятеля (образ Петра I сливается с образом пророка, Пушкина, сфинкса). К романтическому поэту-избраннику стихия всегда милостива и благодатно щедра, поэтому лирический герой Пушкина всецело ей доверяет самые задушевные желанья, самые заветные думы, готов ей предаться до конца и без остатка:

Моей души предел желанный!
Как часто по брегам твоим
Бродил я тихий и туманный,
Заветным умыслом томим! (II, 331; выделено мной. – А. С.)

Хотя герой доверяется стихии, та не теряет своей рационально необъяснимой двойственности. Пушкинский герой постоянно ощущает эту двойственность, всецело находясь под ее властным обаянием. Потенциально опасное, даже враждебное влечет к себе. Собственно романтическое объяснение этому обстоятельству обнаруживается в монологе Председателя из драматической поэмы «Пир во время чумы»:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы. (VII, 180; выделено мной. – А. С.)

В пушкинском персонаже говорит истинно романтическое чувство притягивающей силы бездны –

Все, все, что гибелью грозит,
 Для сердца смертного таит
 Незъяснимы наслажденья –
 Бессмертья, может быть, залог!
 И счастлив тот, кто средь волненья
 Их обретать и ведать мог.

И так – хвала тебе, Чума!
 Нам не страшна могилы тьма,
 Нас не смутит твое призванье!
 Бокалы пеним дружно мы,
 И Девы-Розы пьем дыханье –
 Быть может – полное Чумы!

(VII, 180–181; выделено мной. – А. С.)

Таково одно из принципиальных объяснений причины притягательности стихии со стороны последовательного романтика – гибельная угроза доставляет ему особое наслаждение испытать свою судьбу, так как, становясь ее тайным избранником, герой обретает не только спасение, но и бессмертие. Поэтому так велика невозмутимость героя при угрозе Чумы. Все ипостаси разъяренной стихии Пушкина – «мрачная бездна», «разъяренный океан», «аравийский ураган», «дуновение чумы» – трансформируются в системе футуристической метафорики у Пастернака в стихии «песка», «оспы», «пены», «шторма», «сфинкса», «шабаша скал», «грохота гроз», «шума», «чада».

Неслучайно, что в пушкинском стихотворении «К морю» отзыв стихии оказывается благожелательным по отношению к герою:

Как друга ропот заунывный,
 Как зов его в прощальный час <...>.

(II, 331; выделено мной. – А. С.)

Прямое обращение к стихии океана также не случайно: «Ты ждал, ты звал <...>». Избранничество романтика оказывается удостоверенным самой стихией в момент их тайной встречи. «Глухие звук », «бездны глас» исполнены тайной благожелательности, что подтверждается и строками, обращенными к Байрону: «Как ты, могущ, *глубок* и мрачен <...>». Потаенное обращение за помощью к стихиям природы вызывает у романтика ощущение опасного как притягательного, манящего, но зов стихии ощущают только избранники, и это обращение остается тайным по отношению к другим, тем, к которым враждебность стихии остается безусловной величиной. Своеобразно трансформированный мотив Лорелеи, чьи чары, как известно, становятся одновременно и манящим зовом, и вызовом, сулящим обман и грозную опасность, скрыто присутствует в обращении Пушкина к водной стихии:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной *прихоти обманчивых морей*.

(II, 146; выделено мной. – А. С.)

Коварство соблазнительной близости, свойственное водной стихии как изначально женской стихии, осознается лирическим «я» стихотворения «К морю» как душевно близкое и созвучное его тайным намерениям:

Как я любил твои *отзывы*,
Глухие звуки, бездны глас
И тишину в вечерний час,
И *своенравные порывы!* (II, 331; выделено мной. – А. С.)

Нечто подобное можно усмотреть и в любовном томлении героя «Дориды»:

Я таял; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделись черты,
И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали. (II, 82)

Пастернак чутко уловил основные особенности пушкинского понимания стихийного начала природы, опираясь, конечно, и на опыт западноевропейской романтической лирики начала XIX в. У него тоже близость к природным основам жизни не ограничивается созвучием чувств героя призывам стихий. Он не старается и спроецировать внутренние эмоции лирического «я» во внешнее их окружение. Стихийные явления природы изначально соприродны самому процессу творчества, обращены к поэту-избраннику своей неясной и непоследовательной изменчивостью. Стихийный голос бездны становится ориентиром в мире, открывая путь к темному и опасному как родному и близкому. Очная ставка лирического героя и стихии взаимно обогащает обоих:

Скала и шторм и – скрытый ото всех
Нескромных – самый странный, самый тихий,
Играющий с эпохи Псамметиха
Углами скул пустыни детский смех <...>⁴.

Более того, взаимоотношения Пушкина и природы предстают в поэзии Пастернака как встреча бога поэзии и бога стихии:

Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:
Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха.
Два дня в двух мирах, два ландшафта,
Две древние драмы с двух сцен. (86)

В отличие от Пушкина Пастернак не ставит вопрос о бесперспективности бегства в морскую стихию, поскольку сам «океан» стал «пустыней». Он еще более последовательно, чем романтики, призывает всецело отдаться зову пустыни, вверить свое существование песчаной волне, непрестанно движущейся от праисторических эпох до сего дня по невидимой оси времени (Сахара, Марокко, древние халдеи, сирийцы, скопцы-звездочеты).

Во фрагменте 1822 г. «Таврида» пушкинский герой ощущает зов прошлого – «Как будто слышу близкий глас // Давно затерянного счастья» (II, 256). Прошлое одухотворяет героя настолько явственно и зримо, что он чувствует дыхание счастья:

Какой-то негой неизвестной,
Какой-то грустью полон я <...>. (II, 256)

Так же и Пастернак в последовательной смене вариаций основной темы свободно и непринужденно сближает Петра I и эпоху Псамметиха, пушкинский Петербург и древних халдеев. Какой бы сомнительной, неожиданной ни была произвольно устанавливаемая близость эпох, из прошлого всегда для поэта-романтика исходит особый творческий импульс, который не поддается рациональному истолкованию. Герой Пастернака, как и пушкинский избранник, ощущает не только незримую близость природных стихий, но и их мощную опеку. Принципы формотворчества обнаруживают свое единство как у поэта, так и в сфере стихии. Именно поэтому он и ощущает внутри себя таинственную область, которая связывает его со всеобщим миром объектов, вещей, явлений. Сокровища поэзии извлекаются поэтами-романтиками из природных катаклизмов, в которых заключен не только источник жизни, но и искусства.

Пастернак определенным образом ориентируется и на механизмы пушкинского воспроизведения взаимодействия природных стихий. Во многом таким образцом стало стихотворение «Кто, волны, вас остановил...». Первый катрен призван дать «природный аналог» общественной ситуации:

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?

Вторая часть свидетельствует о реакции чувствительной к общественным потрясениям души лирического «я»:

Чей жезл волшебный поразил
Во мне надежду, скорбь и радость
И душу бурную и младость
Дремотой лени усыпил?

Концовка фрагмента представляет собой отчаянно смелый призыв к очистительной силе свободной стихии, которая бы смела все препятствия перед теми, кто находится в ситуации неволи и пленения:

Взыграйте, ветры, взroyте воды,
Разрушьте гибельный оплот –
Где ты, гроза – символ свободы?
Промчись поверх невольных вод. (II, 288)

Сходный принцип композиционного варьирования – постепенный переход от внешнего к внутреннему с последующей эмоциональной апелляцией ко времени, к эпохе – характерен и для Пастернака. Однако механизм организации текста необычайно усложнился и обогатился новыми композиционными решениями. Сам выбор заглавия «Тема и вариации» призван указать на особенности членения текстов. Смыслообразующее начало стихотворения задается темой, в вариациях предлагаются в порядке последовательного возрастания смысловой насыщенности как бы объяснения к ней: оригинальная, подражательная, сакрокосмическая, драматическая, патетическая, пасторальная. Постоянное возвращение к одному и тому же мотиву стихийности призвано создать впечатление, что ситуация воссоздается каждый раз заново, но в строго организованной смене регистров, тональностей, аранжировок. Каждая вариация то раскрывает, то прикрывает исходный смысловой мотив, тем самым обеспечивая игру с пушкинскими аллюзиями и реминисценциями. Весь цикл вариаций должен воплотить идею полноты и цельности функционирования пушкинских романтических представлений о стихии, которые формируют «поэтическую душу мира». Многие аспекты текста и прямо и косвенно намекают на то, что перед нами как бы разворачивается акт творения новой реальности, наподобие первых семи дней творения. Повторный акт сотворения мира в его образной ипостаси в эстетической системе Пастернака прямо связан с процессом и итогом поэтического творчества. Многие ключевые образы и ориентированы на то, что поэт в своем творчестве постоянно осуществляет контакт с вечностью – таково обращение к стихии моря, песка (они существовали вечно, до всемирного потопа, они пережили время смерти). Поэт – это тот, кто «пил, бившийся, как об лед, отблеск звезд» (84); он, как кузнецик, осуществляет связь между земным низом и небесным полетом ввысь⁵.

Центральным мотивом, генерирующим семантическое наполнение текста, является мотив Пушкина, того,

<...> кто и сейчас,
Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе
Не нашу дичь: не домыслы в тупик
Поставленного грека, не загадку,
Но предка: плоскогубого хамита,
Как оспу, перенесшего пески <...>. (84)

Поэт внутренним взором пронзает стихию времени и провидит праисторию поэзии и жизни человека. Минувя античный период европейской цивилизации («домыслы в тупик поставленного грека»), поэт погружается в доисторическую эпоху, где обнаруживаются его предки («плоскогубые хамиты»). «От этой точки глаз нельзя отвлечь <...>» (84), поскольку в непредсказуемых движениях природных начал уже в доисторическую эпоху рождался и мир человека и постоянно сопровождающая его стихия поэтического озарения. Пастернак спорит с Тютчевым, сомневающимся в загадочности природы-сфинкса⁶, называя его позицию – «не наша дичь». Именно загадочностью и таинственностью отличается, по Пастернаку, момент приобщения поэта к праисторическим стихиям, как и к истокам собственного происхождения, к генеалогии своего поэтического «я».

С внешней стороны Пастернак конкретизирует мифологему «Пушкин» образами, почерпнутыми из романтической иконографии («Скала и шторм», «Скала и плащ и шляпа»), биографическими деталями (африканское происхождение, пребывание в Молдавии, Одессе, Петербурге), системой внутренних и внешних отсылок к различным текстам Пушкина. В окончательном варианте в облике Пушкина вырисовывается «плоскогубый хамит», ставящий в тупик своими загадками рационалистически мыслящего грека. Он объявляется персонажем истории, в котором трудно разделить – «Что было наследием кафров» и «Что дал Царскосельский лицей». С внутренней стороны Пушкин осознается вполне в духе романтической концепции истинного творчества как ясновидец (прозревающий мир внутренним взором) и как второй бог, рождающий новый универсум наподобие тех стихий, которые его окружают и которые в нем обретают свое подлинное отражение:

Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:
Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха. (86)

Пушкин, как Петр I, прорубивший окно в Европу, открыл для родной поэзии не только европейские, но и вселенские горизонты, подобно духу, парящему над водами.

В «Оригинальной» вариации образ Пушкина теряет индивидуальные черты, объединяется с лирическим субъектом его поэзии, но прежде всего с образом поэта-пророка. В «Сакрокосмической» вариации разыгрывается своеобразная мистерия пророка, обходящего «моря и земли», но исполненная в «черновом» варианте («море тронул ветерок с Марокко», «брезжил день на Ганге», «храпел в снегах Архангельск», «прислушивался Сфинкс к Сахаре»). Завершается этот процесс эффектным переходом в

иные исторические миры (сирийцы, древние халдеи) в «Драматической» вариации. Неведомые донны перспективы основания новой культуры едва брезжат в «Патетической» и в «Пасторальной» вариациях.

Пастернак воссоздает вселенский контекст пушкинского пророка (пустыня, сфинкс, звезды, ночь, то есть ту сферу, где любое проявление сверхъестественного не вызывает возражений). Текст «Темы с вариациями» воспринимается как прямая реплика-продолжение текста пушкинского «Пророка»:

Пушкин

Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы. (III, 30)

Пастернак

Еще не выпавший туман
Густые целовал ресницы.
Он окунал в него страницы
Своей мечты. (87)

Первый акт преобразования поэта в пророка находит развернутое систематизированное продолжение у Пастернака:

Пушкин

Моих ушей коснулся он, –
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет <...>. (III, 30)

Пастернак

Был бешен шквал. Песком сгущенный,
Кровавился багровый вал <...>.
Был дик,
Открывшийся с обрыва сектор
Земного шара, и дика
Необоримая рука,
Пролившая соленый нектар
В пространство слепнущих снастей,
На протяженья дней и дней,
В сырые сумерки крушений,
На милость черных вечеров <...>. (87–88)

Пушкинский мотив «дольней лозы прозябанья» развернут наиболее обстоятельно:

Он стал спускаться. Дикий чашник
Гремел ковшом, и через край
Бежала пена. Молочай,
Полюнь и дрок за набалдашник

Цеплялись, затрудняя шаг,
И вихрь степной свистел в ушах.
И вот уж бережок, пузырясь,
Заколыхал камыш и ирис <...>. (88)

Еще более последовательная детализация прослеживается по отношению к мотиву «гад морских подземный ход»:

Он сел на камень. Ни одна
Черта не выдала волненья,
С каким он погрузился в чтенье
Евангеля морского дна. (88)

Образы кораллов, раковин, полипов довершают картину разбушевавшейся морской стихии.

Просыхающий черновик пушкинского «Пророка» становится белой вариацией текста Пастернака. Образ пушкинской романтической стихии – отправная точка для его игры с «чужим» текстом, которая ведется путем сложных семантических трансформаций приемами «самовитого» слова и авторской самоиронии⁷. Обращение к различным способам одухотворения природных стихий как особому методу оздоровления современной поэзии, как борьба с омертвлением книжного поэтического языка, как освобождение от навязчивого давления философских экспериментов с поэтическим языком в рамках символистской эстетики нельзя не поставить в прямую связь с ранней поэтикой экспрессионистов⁸. Это легко увидеть на примере соотношения начала и конца «Темы с вариациями»: инициальная оппозиция «скала – шторм» завершается оппозицией «миг – вечность». В свете этого и многочисленных других сдвигов в пространственных и временных сферах поэтической образности Пастернака, призванных отразить красоту быстрых переходов от монументальной архаики праисторического видения вещей и явлений к современной цивилизации, в недрах которой пробуждаются первичные биологические инстинкты, и прежде всего – страстное утверждение воли к жизни. Поэт с помощью экспрессии своего стиха пробуждает к жизни буйство спящих в природе и человеке сил. Словесные образы и стилистика текста Пастернака всецело подчинены этой задаче, они требуют от читателя упорной и постоянной дешифровки. Он увеличивает в объеме словарь, резко активизирует фактуру стиха за счет отрывистых и «увесистых» слов, акцентирует артикуляционные сдвиги, стыки, ослабляет синтаксические связи за счет эллипса, инверсии. Поэтому воссоздаваемый Пастернаком лирический субъект пушкинской поэзии лишается психологической субстанциональности, отходит на задний план, будучи погруженным в вихревое кружение остро очерченных зримых деталей природного и исторического окружения.

В отличие от большинства футуристов Пастернак не стремится сбросить Пушкина с «парохода современности», он пытается обосновать идентичность своей роли в современной поэзии с той новаторской ролью, которую сыграл Пушкин-романтик в поэзии начала XIX в. Пушкин становится для Пастернака орудием для преодоления современного ему пассивистского неоромантизма, будь то изнеженный импрессионизм Бальмонта, или выспренный идеализм символистов, или эстетское лобование прошлым у акмеистов. Коренную модернизацию искусства, «революцию в поэзии» Пастернак мыслит через обращение как к культуре тысячелетий, так и к первозданному варварству вечной стихии, к природным катаклизмам. Мятеж по отношению к власти рассудка (который всего лишь составляет «домыслы втупик поставленного грека»), апелляция к естественному человеку («плоскогубому хамиту»), свободному от пагубной порочности современной цивилизации, а потому всецело обращенному к изначальной воле стихийных сил, – вот основной идейный акцент «Темы с вариациями» Пастернака. Перед нами гимн буйной радости бытия, красоте первозданной динамики жизни. Пушкинский романтический образ стихии нашел у Пастернака органическое и высоко художественное преломление в рамках собственно футуристической поэтики

Примечания

- ¹ На литературном посту 1927 № 5–6 С 62
- ² О роли пушкинской традиции в творчестве Пастернака говорится в ряде новейших работ *Fleishman L.* Boris Pasternak The Poet and his Politics Harvard, 1990, *Pasternak A Collection of Critical Essays* Englewood, 1978, *Payne R.* The Three Worlds of B Pasternak N Y, 1961, *Plank D L.* Pasternak's Lyric The Hague, 1966, *Reavey G.* The Poetry of B Pasternak N Y, 1960, *Döring J R.* Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928–1934 München, 1973, *Баевский В С.* Пушкин и Пастернак // Известия ОЛЯ 1989 Т 48 № 3, *Он же Б.* Пастернак – лирик Смоленск, 1993, *Хаев Е С.* Проблема композиции лирического цикла // Природа художественного целого и литературный процесс Кемерово, 1980, обобщающая работа *Е Б Пастернака* о творчестве поэта вышла вторым изданием (Борис Пастернак Материалы для биографии М, 1997)
- ³ *Пушкин А С.* Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 2 Кн 1 С 331 Далее все тексты Пушкина цитируются по этому изданию, в скобках указывается том и страница
- ⁴ *Пастернак Б Л.* Стихотворения в одном томе М, 1936 С 88 Далее страницы по этому изданию указываются в скобках
- ⁵ Уже со времени романтического стихотворения Дж Китса «Кузнечик и сверчок» этот образ обозначает вечную душу поэзии В поэзии Пастернака он дополнен образами летящей чайки, коня, ветра.
- ⁶ «Природа – сфинкс И тем она верней // Своим искусом губит человека, // Что, может статься, никакой от века // Загадки нет и не было у ней» (*Тютчев Ф И.* Полн собр стихов Л, 1987 С 248)
- ⁷ См *Döring-Smurnov J R.* Ein karnavaleskes Spiel mit fremden Texten // Text Symbol Weltmodell Johannes Holthusen zum 60 Geburtstag München, 1984 S 59–80
- ⁸ Тонкие наблюдения об антропоморфизме поэзии раннего Пастернака содержатся в статье *Лихачев Д С.* Б Л Пастернак // *Пастернак Б Л.* Собр соч В 6 т М, 1989 Т 1 С 12

Об одном поэтическом треугольнике: Пушкин – Ходасевич – Бродский

Сближение имен Иосифа Бродского и Пушкина характерно для многочисленных литературно-критических статей и исследований, посвященных русскому поэту – Нобелевскому лауреату¹. Настойчивость некоторых литераторов, писавших о родстве поэзии Бродского и Пушкина, вызвала ироническую реплику А. Кушнера, подметившего необязательность и некоторую претенциозность рассуждений на тему «Бродский и Пушкин»². Несомненно, поэтический мир Пушкина безмерно удален от поэтического мира автора «Части речи» и «Урании». Вопреки утверждениям В. Сайтанова, предметный мир Бродского (близкий к поэтике детали и у Цветаевой, и у акмеистов) в целом максимально далек от пушкинского.

Но место и роль Пушкина и Бродского в русской литературе действительно не лишены сходства. Л. Лосев справедливо напомнил, что они оба подводят итог поэтической традиции и переосмысляют ее. Одновременно оба как бы намечают ее новые пути. Творчество Пушкина как квинтэссенция русской поэзии не может не быть ориентиром для Бродского, не может не быть интертекстуальным фоном его поэзии. Бродский, осознающий себя «последним поэтом» и хранителем культурной традиции, а свое поколение – последним поколением, живущим культурными ценностями³, естественно, не мог не вступить в диалог с первым русским поэтом. Бродского роднит с Пушкиным и своеобразный протеизм, способность осваивать, перевоплощаясь, самые разнообразные поэтические формы. У обоих поэтов подчинение правилам жанра и риторики приобретает значение свободного выбора, перестает быть простым следованием заданным канонам. Эта близость к Пушкину, общность поэтических установок ни в коей мере не противоречат преемственности поэзии Бродского по отношению к другим блистательным стихотворцам пушкинского времени, например к Баратынскому. Преемственность по отношению к Пушкину проявляется у Бродского в интертекстуальных связях, цитатах. Она интенсивна лишь в нескольких стихотворениях, имеющих метаописательный характер. Говоря о собственной поэзии и судьбе, Бродский часто прибегает к реминисценциям из Пушкина⁴. При этом реминисценции из Пушкина очень часто образуют в поэзии Бродского единый интертекст вместе с цитатами из стихотворений В. Ходасевича. Конечно, аллюзии на пушкинские тексты в произведениях Бродского сочетаются с отсылками к поэзии самых разных авторов: это могут быть и Данте, и Гейне, и Державин, и Ахматова, и Мандельштам⁵. Тем не менее реминисценции из Пушкина соседствуют в сти-

хотворениях Бродского с цитатами из Ходасевича чаще, нежели с цитатами из произведений других поэтов. Такое соседство позволяет предположить, что для Бродского пушкинская и ходасевичевская поэзия образуют единый текст и что восприятие, интерпретация Бродским Пушкина производна по отношению к трактовке Пушкина Ходасевичем. Иными словами, Бродский «читает» Пушкина так, как это прежде делал Ходасевич. И одновременно Ходасевич, по-видимому, для Бродского прежде всего поэт, находящийся в неизменном диалоге с Пушкиным, пушкинское «эхо». Выявление и пристальный анализ максимального числа реминисценций из Ходасевича в текстах Бродского позволит установить, насколько актуально для него поэтическое творчество автора «Тяжелой лиры» и «Европейской ночи» само по себе, вне соотнесенности с пушкинской лирикой.

В заметке «О Пушкине», написанной для антологии английских переводов русской поэзии XIX в. «An Age Ago» (1988), Бродский пишет: «Его стихи имеют волнующее, поистине непостижимое свойство соединять легкость с дух захватывающей глубиной, перечитывая их в разном возрасте, никогда не перестаешь открывать новые и новые глубины; его рифмы и размеры раскрывают стереоскопическую природу каждого слова»⁶. Эта характеристика настолько близка к определению пушкинской поэзии в статье Ходасевича «Колеблемый треножник», что говорить о случайном совпадении не приходится. Ходасевич отмечает как поразительное свойство пушкинской поэзии «необыкновенное равновесие» «заданий <...> различного порядка: философского, психологического, описательного и т.д. — до заданий чисто формальных включительно». Упомянув о замечательном примере такого «равновесия» — о пушкинском стихотворении «Домовому», — автор «Колеблемого треножника» замечает: «Задачи лирика, передающего свое непосредственное чувство, и фольклориста, и живописца разрешены каждая в отдельности совершенно полно. <...> Трехпланность картины дает ей стереоскопическую глубину»⁷.

Особое значение Пушкина для Ходасевича засвидетельствовал В. Вейдле⁸. Ходасевич — автор «Колеблемого треножника», «Безглавого Пушкина» и «Бесов» — хранитель традиции, приверженный пушкинской поэзии как высшему художественному идеалу и горестно осознающий разрыв между пленительным веком поэзии и наступающим временем неизбывной немоты. Роль хранителя священного огня классической поэзии чеканно выражена и в ходасевичевских стихах. В сознании современников поэзия Ходасевича (до итогового сборника «Европейская ночь») воспринималась как прямое продолжение и даже возрождение классической лирики. Пушкинские черты поэзии Ходасевича отмечали Брюсов, Белый, Набоков⁹. О классичности Ходасевича неодобрительно высказался Ю. Тынянов¹⁰. Владимир Вейдле, полемизируя с устоявшимся мнением о близости Ходасевича к поэзии Баратынского, настойчиво

подчеркивал доминирующую роль пушкинской лирики в его стихотворных произведениях¹¹. Суммируя оценки современников Ходасевича, Г. П. Струве заметил: «В сочетании пушкинской поэтики с непушкинским видением мира – одно из своеобразий и один из наиболее разительных эффектов поэзии Ходасевича»¹². Роль хранителя и завершителя поэтической традиции, вступающего в диалог-подражание прославленным поэтам золотого века роднит Ходасевича с Бродским, равно как и осознание себя «последним поэтом».

В статье «Литература в изгнании» Ходасевич создал автобиографический образ поэта – консерватора и обновителя традиции одновременно¹³. Сказанное Ходасевичем о самом себе могло бы быть сказано и о Бродском.

Наконец очевидно сходство биографий: оба поэта – по происхождению не русские (Ходасевич – полуполяк, полужеврей, Бродский – еврей), ощущавшие в той или иной степени свою «маргинальность». И одновременно оба – глубочайшим образом укоренены в русской культуре. Оба – эмигранты, изгнанники. Нина Берберова так вспоминала о Ходасевиче: «Он любил Россию, которой был лишен. Как он любил ее и что в ней любил? Русский язык, русский гений, русскую поэзию, русскую гибель <...>».

Человек не русской крови, верующий католик, он был величайшим и многозначительным подтверждением идеи о России, как самостоятельном и целостном мире, где еврей, поляк, армянин, калмык с удивительной и необъяснимой силой делаются сынами одной грозной, обожаемой и одновременно презираемой матери¹⁴. Эти слова Берберовой почти полностью (за исключением любви «к русской гибели») применимы к Бродскому.

Поэтические миры Ходасевича и Бродского несхожи. Для Ходасевича, приверженного заветам символизма, сохраняет ключевое значение двоемирие, оппозиция земного бытия и высшей реальности¹⁵. Инвариантная тема Ходасевича – соотношение души и Я. «Душа и Я у Ходасевича» раздвоены, разведены <...>; «Душа – совершенно автономна по отношению к телу и равнодушна к нему»¹⁶. Поэзии Бродского все это совершенно чуждо.

Тем не менее на черты сходства поэзии Ходасевича и Бродского несколько раз указывалось¹⁷. В прозе Бродского встречается одна глубоко не случайная цитата из ходасевичевской поэзии.

Ходасевич для своего места в русской поэзии нашел выразительную формулу: «Привил-таки классическую розу // К советскому дичку» («Петербург»)¹⁸. Первую из этих двух строк Бродский процитировал в эссе «Путешествие в Стамбул»: «<...> Я ощущаю себя разносчиком определенной заразы», несмотря на непрерывную прививку “классической розы, которой я сознательно подвергал себя на протяжении большей части моей жизни»¹⁹. В эссе Бродского классическая цивилизация и Запад как ее правопреемник противопоставлены Византии и Востоку (включая Россию и Советский Союз), «византийский» и азиатский дух

несвободны и обозначаются выражением «определенная зараза»; этой смертоносной «заразе» противопоставлена целительная прививка «классической розы». Таким образом, если Ходасевич в стихотворении «Петербург» представляет себя своеобразным медиатором между классической словесностью и советской действительностью, то Бродский в эссе «Путешествие в Стамбул» демонстративно отказывается от этой миссии, полемически переиначивая смысл цитируемой строки: у автора эссе прививка не «к», а «от», это не средство создать новые культурные формы, но охранить существующие. Однако, при всей четкости полемического жеста, не случайно само обращение к Ходасевичу: Ходасевич для Бродского предстает именно манифестацией и преемником классической культуры. Такое восприятие автора «Тяжелой лиры» и «Европейской ночи» автором «Части речи» и «Урании» объясняет функции цитат из Ходасевича в стихотворениях Бродского. Именно анализом ряда цитат, образующих пушкинско-ходасевичевский пласт в поэзии Бродского, я и намерен ограничиться.

Один из наиболее насыщенных реминисценциями поэтических циклов Бродского – «Часть речи» (1975–1976). Интертекстуальные связи с Пушкиным и Ходасевичем прослеживаются в нескольких стихотворениях этого цикла. В стихотворении «Север крошит металл, но шадит стекло...» Бродский переиначивает строки из «Полтавы»: «Так тяжкий млат, // Дробя стекло, кует булат»²⁰. Такое переосмысление может объясняться полемикой с идеей Пушкиным, который был понят воспевающим империю и оправдывающим деспотизм ее создателя Петра I. Но трансформация пушкинских строк имеет прежде всего иной смысл. Собственное стихотворение Бродский строит как *переписывание* – в буквальном смысле слова – чужих текстов: новый смысл появляется благодаря рекомбинации заимствованных из чужих произведений элементов. Текст Бродского – почти классический центон – стихотворение, составленное из «чужих» строк. Такая «центонность», свойственная не только стихотворению «Север крошит металл, но шадит стекло...», является реализацией представлений Бродского о творческой, креативной сущности языка, орудием которого оказывается поэт²¹. В завершающей строфе этого стихотворения:

И в гортани моей, где положен смех,
или речь; или горячий чай,
все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой Седов, «прощай» (II, 398) –

переиначены уже строки Ходасевича:

Вдруг из-за туч озолотило
И столик, и холодный чай.

Помедли, зимнее светило,
За черный лес не упадай. (157)

Оба стихотворения объединяет мотив «замерзания». У Ходасевича замерзание символизирует утрату вдохновения, у Бродского – разлуку, умирание чувства (его стихотворение имеет любовный подтекст). Оба отсылают к пушкинским текстам: «Север крошит металл...» – к «Полтаве», «Вдруг из-за туч озолотило...» – к «19 октября» (1825 г.), открывающемуся описанием краткого осеннего дня («Проглянет день как будто поневоле // И скроется за край окружающих гор». – II, 424). «Холодный чай» Ходасевича переиначен Бродским в «горячий чай». «Черному лесу» соответствует *чернеющее* «прощай». Сигналом того, что стихотворение автора «Части речи» подверглось переписыванию, является подчеркнутое нарушение семантической правильности высказываний: сказуемое «раздается» должно относиться или к *смеху*, или к «*прощай*», но не к *снегу*. *Холод* у Бродского обретает, в противоположность стихотворению Ходасевича, позитивные коннотации: «Холод меня воспитал и вложил перо // в пальцы, чтоб их согреть в горсти» (II, 398). У Ходасевича же *холод* контрастирует с поэтическим вдохновением: «Дай посягать в румянном блеске, // Прилежным поскрипеть пером» (157). Одновременно эти строки и Ходасевича, и Бродского – отклик на пушкинскую «Осень», в которой соединены мотив осенних холодов и скорой временной смерти природы и мотив вдохновения. Ходасевич также цитирует более раннее пушкинское «Зимнее утро», с которым «Осень» интертекстуально соотнесена. Строки из «Зимнего утра»: «Вся комната янтарным блеском // Озарена» (III, 183) у Ходасевича превратились в «Дай посягать румяным блеском». Ходасевич и Бродский цитируют строку из «Осени»: «И пальцы просят к перу <...>» (III, 321).

Ходасевич полемически – по отношению к Пушкину – связывает холод зимы с утратой поэтического вдохновения, а темноту с угасанием творческого огня и духовных стремлений (в «Осени» вдохновение пробуждается вечером у «камелюка забытого». – III, 320). Бродский же как бы возвращается к пушкинским текстам, «зачеркивая» написанное «поверх них» стихотворение Ходасевича. Впрочем, ходасевичевское стихотворение, вероятно, текст «с двойным дном». «Солнце русской поэзии» – выражение, которым Пушкин был назван в некрологе В. Ф. Одоевского. Этот образ стал своеобразным метафорическим именем Пушкина в стихотворениях и в статье О. Мандельштама «Скрябин и христианство»²². И солнце в ходасевичевском стихотворении может также означать Пушкина, а закат зимнего солнца – трагический разрыв настоящего с пушкинской поэтической традицией. Указания на интертекст «Зимнее утро» – «Осень» – «Вдруг из-за туч озолотило...» присутствует и в более поздних стихотворениях Бродского «Пятая годовщина (4 июня 1977)» и «Эклога 4-я (зим-

ня») (1980). Строка «и перо скрипит, как чужие сани» (III, 13) отсылает и к *перу* и *саням* из пушкинской «Осени», и к пушкинской «Телеге жизни» (с ней интертекстуально связано более раннее стихотворение Бродского «Обоз»), и к ходасевичевскому *скрипящему перу*²³. Но пушкинскому упоению любовью и радостью жизнью у Бродского противопоставлено холодное одиночество лирического «я» и мотив близкой смерти.

В цикле «Часть речи» интертекстуальные связи с поэзией Пушкина и Ходасевича содержатся еще в стихотворениях «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...» и «...и при слове “грядущее” из русского языка...». Первое из этих стихотворений начинается так:

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набежавших по две,
и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
выющийся между ними, как мокрый волос,
если вьется вообще <...>. (II, 403)

Бродский цитирует строки из «Вступления» к «Медному всаднику»: «На берегу пустынных волн // Стоял он, дум великих полн»; «По мшистым топким берегам» и «Из тьмы лесов, из топи блат» (V, 135). Цитирует полемически по отношению к версии петербургского мифа, воплощенной в пушкинском вступлении к поэме. Пушкин противопоставляет пустынную местность в устье Невы вознесшемуся здесь с фантастической быстротой чудесному, прекрасному городу. Автор цикла «Часть речи» именуется место своего рождения «балтийскими болотами», как бы не замечая Петербурга (параллель – стихотворение Бродского «К Евгению» из цикла «Мексиканский дивертисмент», в котором отчизна Пушкина названа «родными болотами»). Балтийские волны, как и обыкновенно вода у Бродского, ассоциируются с поэзией, временем, смертью. Бродский не случайно обращается именно к «Медному всаднику» – ключевому и начальному для «петербургского текста» русской литературы произведению. Петербурго-балтийский локус важен для Бродского и как «окно в Европу», символ и обетование русского европеизма, западничества, и как культурное пространство, внутренне неразрывное с пушкинской культурой, напоенное ее воздухом и формами²⁴.

В финале стихотворения вновь встречается аллюзия на одно из произведений Пушкина – как эхо реминисценции из «Медного всадника».

Это только для звука пространство всегда помеха:
глаз не посетует на недостаток эха (II, 403) –

таковы последние строки стихотворения Бродского, – отголосок пушкинских строк стихотворения «Эхо» (1831):

Ты внимлешь грохоту громов
И гласу бури и валов,

И крику сельских пастухов –
И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт! (III, 276)

Бродский подхватывает близкий себе пушкинский мотив – неулышанность, затерянность поэта в мире.

Образ эха – инвариантный образ поэзии и эссечстики Бродского.

Серые цинковые волны Бродского, ассоциативно связанные со смертью (*цинковый гроб*), возможно, также восходят к Пушкину, но не к поэтическим сочинениям, а к «Капитанской дочке» (Бродский, как известно, был чрезвычайно внимательным и благодарным читателем Пушкина-прозаика²⁵). В «Капитанской дочке» встречается описание реки Яика, предшествующее приезду Гринева в Белогорскую крепость, пугачевщине и началу злключения героя: «Река еще не замерзала, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах <...>» (VIII, 294). И стихотворение Бродского, и фрагмент пушкинского произведения сближает мотив однообразно-плоского пространства. Одновременно это стихотворение из цикла «Часть речи» – реплика с диалоге с Ходасевичем. Его первая строка полемически повторяет первую строку ходасевичевского стихотворения «Я родился в Москве. Я дыма...» (в редакции 1923 г.). Ходасевич упоминает о рождении в исконной русской столице Москве как о событии, дающем право считать и чувствовать себя русским поэтом. Бродский же подчеркивает свое родство с самым европейским городом России. Интересно, что, как и «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...», стихотворение Ходасевича завершает символичным напоминанием о Пушкине:

Вам нужен прах отчизны грубый,
А я где б ни был – шепчут мне
Арапские святые губы
О небывалой стороне. (295)

И Ходасевич, и Бродский обращаются к Пушкину. Но трезво-скептический лирический герой Бродского, в отличие от ходасевичевского, чужд надежд («о небывалой стороне»): все в мире удручающе похоже. В мире зримых вещей властвует закон эха.

Голос-волос Бродского ассоциируется с нитью Парки и с преемственностью, с единой тканью поэзии. Он переключается с «Памятником» (1928) Ходасевича. Ходасевичевский «Памятник» на фоне традиции, восходящей к Горацию – Державину – Пушкину, отличает скромное сознание собственного места в поэзии:

Во мне, конец во мне начало.
Мной совершенное так мало. (254)

Но эта скромность сочетается с признанием своей органичности и незаменимости в русской поэзии: «Но все ж я прочное звено» – и завершается строками о будущем памятнике – «идоле двуликом» поэта (254). У Бродского вместо признания собственной незначительности присутствует сознание своей *незаметности, не-существования* («если вьется еще»)²⁶. *Цель* поэзии (метафора Ходасевича) крепче *волоса* (образ Бродского). Возможно, *волос* у Бродского имеет значение полемического переосмысления *волоса* из стихотворения Ходасевича «Улика». В ходасевичевском стихотворении *волос* на пиджаке лирического героя – свидетельство любовной встречи, получающей сверхреальный символический смысл. В стихах Бродского *волос* – не-свидетельство, не-знак вообще.

Входящее в цикл «Часть речи» стихотворение «...и при слове “грядущее” из русского языка...» отсылает к пушкинским строкам из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы»:

Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
<...>
Жизни мышья беготня... (III, 250)

Н. Стрижевская указала на пушкинские «Стихи, сочиненные во время бессонницы» как на источник стихотворения Бродского «...и при слове “грядущее” из русского языка...»²⁷. Она продемонстрировала семантику образа мышей в стихотворении Бродского: мыши означают истребляющее память время, судьбу, а также саму поэзию (язык) как силу, инородную человеку и властвующую над смертными²⁸.

Но Н. Стрижевская не заметила очевидной параллели к стихотворению Бродского – многочисленных стихотворений Ходасевича о мышях: цикл «Мыши», стихотворения «Из мышинных стихов», «Мышь», «Про мышей», «Бедный Бараночник болен: хвостик, бывало, проворный...». *Мышь* в стихотворении Ходасевича «Из мышинных стихов» воплощает иной, нечеловеческий взгляд на мир людей, в котором идет война. Также и у Бродского в стихотворении «Торс», написанном за четыре года до цикла «Часть речи», *мышь* означает иноприродное человеку видение реальности, она существует в мире, где нет места человеку.

Интертекстуальные переключки с поэзией Ходасевича в стихотворении «...и при слове “грядущее” из русского языка...» не ограничиваются концептом мыши. Строки:

...и при слове «грядущее» из русского языка
Выбегают мыши и всей оравой
Отгрызают от лакомого куска
Памяти, что твой сыр дырявый. (II, 415)

– несомненно, восходят к последнему, незаконченному стихотворению Ходасевича «Не ямбом ли четырехстопным...»). Цикл Бродского «Часть речи» посвящен русскому языку и словесности, последние стихи Ходасевича – четырехстопному ямбу и близившемуся двухсотлетнему юбилею первого русского четырехстопного стихотворения – оды М. В. Ломоносова «На взятие Хотина» (1739).

Ходасевич противопоставляет преходящую славу военных побед бессмертию стиха; поэзия для него противостоит разрушительному ходу времени:

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал. (302)

Бродский подхватывает ходасевичевский образ «изгрызенной памяти», но придает ему совсем иной смысл: поэзия не противоположна времени, но соприродна ему; она – надличностная сила, чей поток стирает индивидуальную память.

Конечно, далеко не всегда аллюзии и реминисценции из Пушкина и Ходасевича семантически взаимосвязаны в стихотворениях Бродского. Достаточно часто у Бродского аллюзии на пушкинские стихотворения и переклички с Ходасевичем не образуют единого интертекста.

Но все же для Бродского поэзия Пушкина и Ходасевича связана неразрывной нитью, и поэзия Ходасевича преимущественно воспринимется им как эхо пушкинского голоса.

Примечания

¹ ДС <Сайтанов В> Пушкин и Бродский // Поэтика Бродского Сб статей Под ред Л В Лосева Тенафу, 1986 С 207, 211, 217, Полухина В Бродский глазами современников Сб интервью СПб, 1997 С 67, 79, 95–96, 113, 128–130, 160–161, 251, Лосев Л От переводчика <Вступ заметка к публ. Иосиф Бродский Труды и дни О Пушкине и его эпохе> // Знамя 1996, № 6 С 144–145, Стрижевская Н Письмена перспективы О поэзии Иосифа Бродского М, 1997 С 8

² Кушнер А Здесь, на земле // Знамя 1996 № 7 С 147

³ Ср., например, слова Бродского о своем поколении из французского телефильма В Лупана и К де Понфили «Poète russe – citoyen américain», цитируемые в кн Полухина В Бродский глазами современников С 99, прим 18

⁴ Среди реминисценций Бродского из пушкинской поэзии детально проанализированы цитаты из «Я вас любил любовь еще, быть может » в 6-м сонете цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» См статьи Жолковский А К «Я вас любил » Бродского // Жолковский А К Блуждающие сны и другие работы М, 1994 С 205–224, Баткин Л М Парапародия как способ выжить Наблюдения над поэмой Иосифа Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» // Новое литературное обозрение 1996 № 19 С 199–226 (периздано в кн Баткин Л Тридцать третья буква Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского М, 1997 С 99–142)

⁵ О функции цитаты у Бродского и об интертекстуальных связях его творчества см., например Ранчин А М Иосиф Бродский поэтика цитаты // Русская словесность 1998 № 1 С 36–41

- ⁶ Знамя 1996 № 6 С 154–155 (Перевод с англ Л Лосева)
- ⁷ Ходасевич В Собр соч В 4 т М, 1996 Т 2 С 77
- ⁸ Вейдле В Ходасевич издала-вблизи // Вейдле В О поэтах и поэзии Paris, 1973 С 52
- ⁹ Брюсов В Год русской поэзии // Русская мысль 1914 № 7 С 20 (второй пагинации), Набоков В О Ходасевиче // Набоков В Лекции по русской литературе / Пер с англ М, 1996 С 407, Белый А Тяжелая лира и русская лирика // Современные записки Париж, 1923 Кн XV С 371–388
- ¹⁰ Тынянов Ю Н Поэтика История литературы Кино М, 1977 С 173
- ¹¹ Вейдле В Поэзия Ходасевича // Русская литература 1989 № 2 С 147–161
- ¹² Струве Г Русская литература в изгнании Опыт исторического обзора зарубежной литературы Изд 3-е, испр и доп, Вильданова Р И, Кудрявцева В В, Лапто-Данилевский К Ю Краткий биографический словарь русского зарубежья Париж, М, 1996 С 106 О восприятии поэзии пушкинского времени Ходасевичем см Богомолов Н А Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике Ходасевича // Пушкинские чтения Таллин, 1989
- ¹³ Ходасевич В Литературные статьи и воспоминания Нью-Йорк, 1954 С 262
- ¹⁴ Берберова Н Памяти Ходасевича // Современные записки 1939 Кн LXIX С 262
- ¹⁵ Символистская основа поэзии Ходасевича убедительно показана исследователями См, например Богомолов Н А Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В Стихотворения Л, 1989 С 5–48, Бочаров С «Памятник» Ходасевича // Ходасевич В Собрание сочинений В 4 т М, 1997 Т 1 С 5–56
- ¹⁶ Левин Ю И Заметки о поэзии Вл Ходасевича // Wiener Slawistischer Almanach Bd 17 S 67 О концепте «души» в поэзии Ходасевича см также Bethea D Khodasevich His Life and Art Princeton, New Jersey, 1983 P 225
- ¹⁷ Шварц Е Холодность и рациональность // Полухина В Бродский глазами современников С 205, Bethea D Joseph Brodsky and the Creation of Exile Princeton, New Jersey, 1994 P 198, Баткин Л Тридцать третья буква С 221–225 и др, Безродный М Соловьев поединок // Новое литературное обозрение 1997 № 27 С 277–278
- ¹⁸ Ходасевич В Стихотворения С 155 Далее стихотворения Ходасевича цитируются по этому изданию, страницы указываются в скобках тексте статьи
- ¹⁹ Бродский И Соч М, 1995 Т 4 С 128 Далее при цитировании этого издания том и страницы указываются в скобках в тексте статьи
- ²⁰ Пушкин А С Полн собр соч В 17 т М, Л, 1937–1959 Т 5 С 23 Далее сочинения Пушкина цитируются по этому изданию, том и страницы указываются в скобках в тексте статьи
- ²¹ См об этом основополагающем представлении Бродского *Polukhina V Joseph Brodsky* P 163–181 ff (там же – цитаты из интервью и эссе поэта, в которых выражено это представление)
- ²² См, например Мец А Г Комментарий // Мандельштам О Полн собр стихов СПб, 1995 С 558
- ²³ Образ *скрипящего пера* завершает также стихотворение Бродского «Пьяцца Маттеи» (III, 28)
- ²⁴ Ср интервью Бродского А Эпельбуан, июль 1981 г *Polukhina V Joseph Brodsky* P 1–2
- ²⁵ Об интересе Бродского к прозе Пушкина свидетельствует письмо Джеймсу Райсу (8 января 1996 г) и мемуарная заметка Петра Вайля «Вслед за Пушкиным» (Знамя 1996 № 6 С 147, 150)
- ²⁶ Ср полемические по отношению к горацанско-державинско-пушкинскому «Памятнику» строки из «Римских элегий» Бродского «Я не воздвиг уходящей к тучам // каменной вещи для их острастки // О своем – и о любом – грядущем // я узнал у буквы, у черной краски» (III, 45)
- ²⁷ Стрижевская Н Письмена перспективы С 281–289
- ²⁸ Ср пример, не учтенный Н Стрижевской соотношение языка, стихотворения и «чистого времени» в эссе Бродского «Кошачье Мяу» // Иностранная литература 1997 № 10 С 202

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1.

ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА3

- В. Е. Хализев.* Власть и народ в трагедии
А. С. Пушкина «Борис Годунов»3
- Ю. Н. Чумаков.* Из размышлений о жанре, стилистике
и строфике «Евгения Онегина»19
- В. В. Кусков.* Молитва у А. С. Пушкина30
- А. А. Пауткин.* Пирующий Петр Пушкина. Лейтмотив и история ...34
- А. А. Смирнов.* Романтическая медиация в лирике А. С. Пушкина ..40
- А. А. Смирнов.* Поэтизация легенды в романтической
лирике А. С. Пушкина51
- С. В. Сысоев.* Коммуникативная структура романтической
лирики А. С. Пушкина начала 1820-х годов60
- В. А. Геронимус.* Формы романтического алогизма
в стихотворении А. С. Пушкина
«Редеет облаков летучая гряда...»68
- А. Б. Криницын.* «В начале жизни школу помню я...»: проблемы
интерпретации одного стихотворения А. С. Пушкина77
- В. В. Башкеева.* Надпись к портрету
в творчестве А. С. Пушкина87
- Е. В. Новикова.* Стратегия и тактика пушкинской эпиграммы99
- С. И. Кормилов.* Чины пушкинских персонажей106
- Т. В. Скулачева, М. Л. Гаспаров.* Ритм и грамматика в стихе:
третья форма четырехстопного ямба в романе
А. С. Пушкина «Евгений Онегин»122
- М. В. Кашковская.* Французская лексика в романе
А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и вопросы
ее перевода на английский язык.....133

РАЗДЕЛ 2.

ВОПРОСЫ БИОГРАФИИ И ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА

А. С. ПУШКИНА152

- В. И. Кулешов.* Пушкин и Московский университет152
- Д. П. Ивинский.* К вопросу о подлинном тексте
и политическом содержании «<Воображаемого
разговора с Александром I>»159
- А. А. Пауткин.* Из истории публикации
автографов А. С. Пушкина.....171

<i>Г. В. Зыкова.</i> Пушкин-«завершитель» (из истории формулы).....	177
<i>Е. В. Каманина.</i> Л. Шестов о Пушкине	181
РАЗДЕЛ 3. А. С. ПУШКИН, ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКИ И СОВРЕМЕННОИКИ	189
<i>Д. П. Ивинский.</i> К литературному фону пушкинской «Осени»	189
<i>А. Б. Криницын.</i> Пушкин и Фортегуэрри. (К генезису сюжета «Руслана и Людмилы»).....	198
<i>Г. В. Зыкова.</i> Пушкин и Шевырев: к проблеме «московской школы».....	207
<i>Г. Ахингер.</i> Пушкин и Сент-Бёв	212
РАЗДЕЛ 4.	
А. С. ПУШКИН И ПОЗДНЕЙШАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА	229
<i>Л. А. Колобаева.</i> Тайна пушкинской «легкости» в прозе И. А. Бунина.....	229
<i>В. А. Зайцев.</i> Мотив «Памятника» в русской поэзии от Ломоносова и Пушкина до Бродского	240
<i>А. А. Смирнов.</i> А. С. Пушкин и Б. Л. Пастернак (от романтического к футуристическому образу стихии).....	256
<i>А. М. Ранчин.</i> Об одном поэтическом треугольнике: Пушкин – Ходасевич – Бродский.....	266

Pushkin. A Survey of Articles

SECTION 1.

PUSHKIN'S CREATIVE ACTIVITY3

- V.E. Halizev.* Power and People in Pushkin's Tragedy 'Boris Godunov'3
- Y.N. Chumakov.* From Reminiscences on Genre, Style and Versification of 'Eugene Onegin'19
- V.V. Kuskov.* Prayer in Pushkin's Works30
- A.A. Pautkin.* Peter Feaster in Pushkin's Works. Sub-motive and History34
- A.A. Smirnov.* Romantic Mediation in Pushkin's Lyrical Poetry40
- A.A. Smirnov.* Poetical Legend in Romantic Poetry by Pushkin51
- S.V. Sysoyev.* Communicative Structure of Pushkin's Romantic Lyrical Poetry60
- V.A. Geronimus.* Forms of Romantic Alogicality in Pushkin's Poem 'Redeyet oblakov letuchaya gryada...' ('A Wandering Ridge of Clouds is Getting Thinner...')68
- A.B. Krynitsin.* 'V nachale zhizni shkolu pomnju ja...' ('In the Beginning of Life I Remember School...'): Problems of Interpretation of One Poem by Pushkin77
- V.V. Bashkeyeva.* Inscription to the Portrait in Pushkin's Works87
- E.V. Novikova.* Strategy and Tactics of Pushkin's Epigram99
- S.I. Kormilov.* Pushkin's Personages' Ranks106
- T.V. Skulachyova, M.L. Gasparov.* Rhythm and Grammar in Verse: the Third Form of foursyllabic jamb in 'Eugene Onegin'122
- M.V. Kashkovskaya.* French Words in the Novel 'Eugene Onegin' by Pushkin and the Problems of their Translation into English / The Publication Is Prepared by V.J. Zadornova133

SECTION 2.

ASPECTS OF BIOGRAPHY AND STUDY

OF PUSHKIN'S CREATIVE ACTIVITY152

- V.I. Kuleshov.* Pushkin and Moscow University152
- D.P. Ivinsky.* On Problem of Text Originality and Political Contents of '<Imaginative Dialogue with Alexander I>'159
- A.A. Pautkin.* Origin of Pushkin's Autographs' Publication171
- G.V. Zykova.* Pushkin-'Final-Maker' (Origin of Formula)177
- E.V. Kamanina.* Shestov on Pushkin181

SECTION 3.

PUSHKIN, HIS PREDECESSORS AND CONTEMPORARIES.....	189
<i>D.P. Ivinsky.</i> On Literary Background of Pushkin's 'Autumn'	189
<i>A.B. Krynitsin.</i> Pushkin and Forteguerry	198
<i>G. V. Zykova.</i> Pushkin and Shevryyov: on Problem of 'Moscow School'	207
<i>G. Achinger.</i> Pushkin and Sainte-Beuve	212

SECTION 4.

PUSHKIN AND LATEST RUSSIAN LITERATURE	229
<i>L.A. Kolobayeva.</i> The Mystery of Pushkin's 'Lightness' in Bunin's Prose	229
<i>V.A. Zaitsev.</i> The Motif of 'Monument' in Russian Poetry from Lomonosov and Pushkin to Brodsky	240
<i>A.A. Smirnov.</i> Pushkin and Pasternak (from Romantic to Futurist Image of Powerful Natural Forces).....	256
<i>A.M. Ranchin.</i> On One Poetical Triangle: Pushkin – Khodasevitch – Brodsky	266

The basic core of the survey issued by the philological faculty of Moscow State University and dedicated to Pushkin's 200th anniversary are the works having been published in *Vestnik MGU Bulletin. Serie 9. Philology* in 1998–1999 which had been written not only by famous scholars from Moscow, Novosibirsk, Marburg but also by young Pushkinists as well. Being brought together under one cover these articles, to the editorial board's point of view, give the idea of basic problems and approaches in contemporary literary criticism on Pushkin.

The book is addressed mainly to the Russian literary scholars, students-philologists but it will be of some interest to the wide range of readers.

Научное издание
ПУШКИН
Сборник научных трудов

Редакторы *Е Г Домогацкая,*
И В Краснослободцева
Корректор *Е Г Домогацкая*
Художник *Ф В Домогацкий*
Оригинал-макет *А М Егоров*

Изд лиц № 040414 от 18 04 97
Подписано в печать 13 05 99
Формат 60х90/16 Бумага офс № 1
Офсетная печать Усл. печ л 17,5
Уч -изд л 19,4 Тираж 1500 экз Заказ 1138

Ордена «Знак Почета» Издательство Московского университета
103009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7

Типография Ордена «Знак Почета»
Издательства Московского университета
119899, Москва, Воробьевы горы