

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЗАГЛАВИЯМИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

Поэтика заглавий давно уже привлекает внимание ученых. Ей посвящено множество трудов — книг и статей лингвистов и литературоведов. В настоящее время с точки зрения поэтики рассмотрены заглавия классиков, современных писателей, сочинения историков, картины художников. Довольно часто в разных городах усилиями Ю. Б. Орлицкого и его коллег проходят конференции, отчеты о которых печатаются в центральных литературоведческих журналах и других изданиях. Главное внимание сосредоточено на классификации заглавий, на их тематическом распределении, на их типологии: заглавия, относящиеся к месту действия, к именам, к событиям, к жизненным судьбам, к соотношению — реальному, метафорическому или мистическому — между заглавием и текстом. Когда-то Саша Черный писал: «В экзотике заглавий — пол-успеха»¹. Но это только первая половина заглавий. Другая половина, как справедливо отметил Александр Эткинд, причем значительно бóльшая, наоборот, решительным образом связана с их традиционностью². Но это не отменяет той загадочной связи, которая существует или ощущается, заглавия с текстом. Связь эта напоминает другую — связь имени с текстом. Теоретики от Ф. Соссюра до А. Ф. Лосева описывали ее всевозможными способами, признавая то принципиальной условностью (Соссюр), то мистической единосущностью (Лосев). В настоящее время ученые все более склоняются к мнению, что заглавия больше соответствуют семиотике Лосева, чем Соссюра. Иначе говоря, заглавие и текст образуют нерасторжимое и неразъемное единство, которое создается мистической связью между ними.

Пионером, принявшим за серьезное изучение поэтики заглавий у нас, в России, по праву считается литературовед, писатель и переводчик Сигизмунд Доминикович Кржижановский, выпустивший в 1931 году труд «Поэтика заглавий». Кржижановский понимал заглавие свернутым текстом. Другие исследователи полагают, что текст — система означающих, заглавие — означаемое. Таким образом, система означающих, т.е. текст, призвана раскрыть смысл свернутого означаемого. Поскольку в заглавии текст свернут, он получает название «минимальный текст», или удеторон. Кржижановский так-

же считает, что заглавие — это удеторон. Как автора книги «Поэтика заглавий», Кржижановского интересовали не заглавия отдельных произведений, хотя он впоследствии к ним обратился, в частности, к выборочным заглавиям драматических сочинений от Шекспира до Чехова, а прежде всего заглавия книг. «Книга, — писал он, — развернутое до конца заглавие, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга. Или: заглавие — книга *in restricto*, книга — заглавие *in extensor*»³, т.е. заглавие — ограниченный, свернутый текст, книга — полный, развернутый текст. В соответствии с этим тезисом, автор ставит целый ряд проблем, которыми в настоящее время интересуется наука.

Главными из них являются: проблема отношений заглавия и текста, стилистика и художественное мышление того или иного автора, поскольку заглавия могут указать на стилистику текста и показать ее, а также намекнуть на художественное мышление данного автора. Как образно писал С.Кржижановский, заглавие — это «не шапка, а **г о л о в а**, которую извне к телу не приладишь»⁴. Наконец, заглавие на книге, по выражению Кржижановского, «как адрес на пакете»⁵: автор полагает, что в нем заключен читательский адрес. Таким образом, для Кржижановского заглавие — элемент текста, тесно с ним связанный, но относительно самостоятельный и способный к отдельному существованию как «кратчайший из кратких рассказов о книге»⁶.

Несмотря на то, что теория Кржижановского вызывает не только согласия, но и споры, приоритет этого ученого в области поэтики заглавий и ее проблематики не подвергается сомнению. В сущности, все новейшие исследования А. Эткинда, Ю. Орлицкого, Н. Богомолова, Е. Джанджаковой, Э. Магазанника, И. Делекторской, Мирослава Заградки и др. так или иначе поддерживают, полемизируют, развивают высказанные Кржижановским идеи. Однако нужно иметь в виду, что поэтика заглавий — юная отрасль и в ней еще не очень-то много сделано. Главное — нет полного реестра заглавий не только большинства, но и отдельных классиков, а это чрезвычайно затрудняет делать какие-либо обнадеживающие и мотивированные выводы. Правда, сейчас готовится коллективом авторов во главе с Г. Иванченко и Ю. Орлицким фундаментальный «Словарь заглавий русской поэтической книги», но до сплошной фиксации заглавий всех произведений хотя бы русских классиков еще далеко. Неполнота материала, имеющегося в распоряжении исследователей, не позволяет открыть новые аспекты в изучении поэтики заглавий. Так, например, Мирославу Заградке (Olomouc) («Поэтика заглавий русской литературы XX века (Набросок главы из исследования)»), как и другим

исследователям, приходится ограничиваться в отношении Пушкина несколькими давно известными мало содержательными соображениями: «Его заглавия связаны строго с местом действия (*Полтава...*) и, еще чаще, с обозначением героя (*Евгений Онегин, Станционный смотритель, Руслан и Людмила...*) или, меньше, с действием (*Выстрел, Пир во время чумы* — это, однако, уже совсем исключение). Кратко и точно писать, строго и точно называть произведения — вот какой был девиз А. С. Пушкина»⁷.

В статье «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкин писал: «Я раскрыл ее (книгу А. Н. Радищева. — В.К.) и прочел заглавие»⁸. Вспоминая о той или иной книге, Пушкин непременно упоминает ее заглавие: «Года два тому назад книжка, вышедшая в свет под заглавием...»⁹. В статье «Альманашик» Стихотворец, прежде чем отдать свое произведение Альманашику (издателю и составителю альманахов), осведомляется: «Вы издаете альманах? Под каким заглавием?...»¹⁰. Поговорив с навязчивым Альманашиком и узнав, что тот намерен назвать книжку альманаха банально-претенциозно «Восточная звезда», он выпроваживает его.

Иногда заглавия дают повод обыграть их иронически. В сатирической заметке «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» Пушкин высмеял название романа («Настоящий Выжигин. Историко-нравственно-сатирический роман XIX века») и его содержание, которое неосторожно схематически повторяло биографию автора, т.е. Булгарина, и писал: «... полагаю себя в праве объявить о существовании романа, коего заглавие прилагаю здесь. Он поступит в печать или останется в рукописи, *смотря по обстоятельствам*»¹¹. Настривая читателя на веселый лад, Пушкин намекает на глупость автора и художественную несостоятельность булгаринского романа, которые неожиданно были обнародованы в рекламном газетном извещении: «“Северная пчела” (№ 201), объявляя о выходе нового “Выжигина”, говорит: “Заглавие сего романа заставило нас подумать, что это одно из многочисленных подражаний произведениям нашего *блаженного г. А. Орлова*, знаменитого автора... Притом же всякое произведение московской литературы, носящее на себе печать изделия книгопродавцев *пятнадцатого класса*... приводит нас в невольный трепет»»¹². Пушкин комментирует: «“*Блаженный г. Орлов*”... Что значит *блаженный Орлов*? О! конечно: если блаженство состоит в спокойствии духа, не возмущаемого ни завистью, ни корыстолюбием; в чистой совести, не запятнанной ни плутнями, ни лживыми доносами; в честном и благородном труде, в смиренном развитии дарования, данного от Бога, — то добрый и небогатый Орлов блажен и не станет завидовать

ни богатству плута, ни чинам негодяя, ни известности шарлатана!!! Если же слово *блаженный* употреблено в смысле, коего здесь изъяснять не стану (т.е. плоский шут; человек с поврежденным умом, полусумасшедший), то удивляюсь охоте некоторых людей, старающихся представить смешными вещи, вовсе не смешные, и которые даже не могут извинять неприличия мысли остроумием или веселостию оборота»¹³.

В подобных случаях заглавия неожиданно становятся весьма коварными и представляют их автора с невыгодной и обличающей его стороны. Поэтому выбор заглавия — дело важное. Относиться к нему легкомысленно («Выдумай заглавие...»), как советует один из собеседников в статье «Альманашик» при столь же легковесном сооружении альманаха, нельзя¹⁴.

Напротив, заглавие должно быть обдуманно с разных сторон. Гордясь «Борисом Годуновым» и придуманным названием народной драмы, Пушкин писал П. А. Вяземскому 13 июля 1825 года: *«Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве писал раб божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице. Каково?»*¹⁵

Готовя сборник стихотворений и поручая издание брату Л.С. Пушкину и приятелю П.А. Плетневу, ибо сам не имел возможности следить за изданием, поэт просил их в письме от 15 марта 1825 года позаботиться об оформлении книги: «Заглавие крупными буквами — и à l'aligne (с красной строки. — В.К.). — Но каждую штуку особенно — хоть бы из четырех стихов состоящую (разве из двух, так можно à l'aligne и другую)»¹⁶. Вслед за этим письмом он послал новое от 27 марта 1825 года, в котором просил непременно учесть его пожелания относительно предисловия. А в нем было сказано, что многие стихотворения «часто бывали печатаны бог весть кем, чёрт знает под какими заглавиями, с поправками наборщика и с ошибками издателя...»¹⁷. Та же забота о заглавиях проявлена Пушкиным и в письме к П. А. Плетневу (не позднее 15 августа 1831 года). Он просит печатать «заглавия сказок на особенном листе (ради ширины)»¹⁸. Собираясь печатать в «Современнике» письма А. И. Тургенева и считая их глубоко занимательными, Пушкин сообщал автору 16 января 1837 года: «Думаю дать этому всему вот какое заглавие: труды, изыскания *такого-то* или А. И. Т. в Римских и Парижских архивах»¹⁹.

О том, что Пушкин вдумчиво относился к заглавиям своих произведений, свидетельствует история с публикацией поэмы «Полтава». 12 февраля 1829 года в №19 «Северная Пчела» объявила: поэма

«Мазепа» в 3-х песнях, сочинение А. С. Пушкина, уже печатается. А по выходе поэмы в свет (27–28 марта 1829 г.) Ф. В. Булгарин в короткой заметке извещал в той же газете от 30 марта 1829 года, № 39: «Вот новое произведение любимца нашей публики! О сей поэме объявлено уже было в «Северной пчеле». Сообщивший предварительное известие назвал сию поэму «Мазепа», но это то же самое сочинение, о котором было говорено. Заглавие переименовано после»²⁰.

С этого времени почти ни один критик не обошел вниманием перемену заглавия. Заинтригованный изменением заглавия, рецензент «Галатеи» (1829. Ч. 3. № 16) спрашивал: «Мы бы хотели сделать поэту один вопрос: почему назвал он свою поэму «Полтавою», которая поставлена у него почти в невидимом уголке?» Далее он высказывал догадку: «Главное действие только скользит, так сказать, мимо Полтавы. Может быть, Пушкин, редко повторяющий себя, дал новой поэме своей название точно с таким же намерением, какое было у него в виду при издании «Бахчисарайского фонтана», который также стоит в его поэме в едва приметном уголке. Впрочем, не наше дело разгадывать мысли поэта»²¹. Журнал «Московский телеграф» решил пожурить своих коллег и глубокомысленно писал: «Библиографическая точность заставляет нас прибавить здесь, что за несколько времени до выхода в свет «Полтавы» в некоторых из русских журналов было упоминаемо о поэме Пушкина, которую именовали «Мазепа». Это одно и то же произведение, которое последним из сих имен называли по имени главного действующего лица. Впрочем, литературным вестовщикам не в первый раз ошибаться подобным образом. Пушкин при каждой из последних своих поэм поправлял их: они говорили «Бакчисарайский фонтан», а он написал «Бахчисарайский»; они писали «Онегин», «Цыгане», а он написал «Онѣгин», «Цыганы». Наконец, вместо «Мазепы» явилась «Полтава»²². Н. И. Надеждин в статье «“Полтава”, поэма Александра Пушкина» («Вестник Европы». 1829. Ч. 164–165. № 8–9) обнаруживал спор вымышленных персонажей-критиков Флюгеровского и Незнакомца:

«Флюгер<овский>. Понимаю!.. Это старинные возгласы школяров, уличающих *Пушкина* ничтожностью обрабатываемых им предметов! — Но и от этого упрека — если только может иметь он какую-нибудь значительность — *Пушкин* ныне освобождается. Вы, конечно, читали “Полтаву”!..

Незнак<омец> (хладнокровно). Читал.

Флюгер<овский>. И что же?

Незнак<омец>. И — ничего!..

Флюгер<овский>. Как — ничего?.. Не является ли здесь наш поэт достойным соревнователем, или лучше, опасным соперником **Байрона?**..

Незнак<омец>. Сомневаюсь!.. Да мне кажется, что и сам он едва ли имел намерение входить в состязание с *Байроном*... По крайней мере, он добровольно отказался от удовольствия столкнуться с ним даже в имени поэмы; и, разманив нас “Мазепой”, грянул внезапно “Полтавой”!..»²³

Итак, Пушкин, не решившись вступить в спор с Байроном «даже в имени поэмы» (явный намек на авторскую трусость Пушкина, который в отличие от храбреца Булгарина, назвавшего свой исторический роман 1833–1834 гг. «Мазепа» и вступившего тем самым в состязание с Байроном), в последний момент, перед выходом поэмы в свет переименовал ее заглавие. Но Пушкин поставил славное событие в истории России — Полтавскую битву — в заглавие поэмы вследствие того, что не хотел называть свое произведение именем низкого и ничтожного героя. Правду истории олицетворял Петр I, который выиграл сражение, несмотря на измену Мазепы и военное искусство Карла XII. Поэт вынужден был отвечать на выпад Н. И. Надеждина. Он опроверг его предположения сдержанно, но твердо: «В «Вестнике Европы» заметили, что заглавие поэмы ошибочно и что, вероятно, не назвал я ее Мазепой, чтоб не напомнить о Байроне. Справедливо, но была тут и другая причина: эпитафия»²⁴. Пушкин язвительно ироничен: он как будто соглашается: справедливо, мол, что название поэмы «ошибочно» и что она не названа именем «Мазепа», потому что не хотел напоминать о Байроне и тут называет причину — эпитафия. А эпитафия-то как и раз и был из Байрона, т.е. явно, на первой же странице, напоминал о Байроне. Так что все домыслы Н. И. Надеждина разом были разбиты.

Сам Пушкин в отзывах о чужих произведениях, как правило, избегал касаться заглавий, оставляя их на совести сочинителей, а если и делал это, то в редких, исключительных случаях. «Мы, — писал он в рецензии на «историю русского народа» Н. Полевого, — не охотники разбирать заглавия и предисловия книг, о коих обязываемся отдавать отчет публике...»²⁵. Пушкин, по-видимому, предпочитал заглавия нейтральные: названия произведений ни на что не должны намекать и в то же время не быть банальными, претенциозными и голословными. Таково большинство пушкинских заглавий: они звучат просто и именуют произведение по разным признакам — историческому, географическому или смешанному — историко-географическому («Полтава», «Бахчисарайский фонтан», «Домик в Колом-

не»), этническому («Цыганы»), по титулу, имени и фамилии героя, героев или автора («Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Граф Нулин», «Евгений Онегин», «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»), положению в семье, в обществе («Капитанская дочка», «Станционный смотритель»), событийному («Выстрел», «Метель»). Часть заглавий носит жанровый характер (например, сказки). Часть произведений названа по устоявшимся метафорическим названиям («Медный всадник», «Каменный гость») или образована по их подобию («Скупой рыцарь»). Некоторые заглавия воспроизводят крылатые выражения («Пир во время чумы»). Точно по таким же признакам озаглавлены и стихотворения, но большинство из них названы по первому стиху, по первой строке.

Есть, однако, еще один признак, который обычно ускользает от внимания читателей и исследователей. Это признак благозвучия²⁶, которое достигается не только подбором звуков, но и с помощью стихового метра. Но так как метр нельзя определить по одному слову, а нужно минимум два, чтобы зафиксировать тенденцию, намек, то из рассмотрения исключаются все односложные названия. Нет также смысла привлекать стихотворения, озаглавленные по первой строке, и, разумеется, редакторские заглавия (например, «Арап Петра Великого»). В результате в поле зрения оказалось 156 заглавий. Из них 27 (около 17,5%) не поддаются метрическому определению и должны быть отнесены к прозе. Остальные представляют собой ту или иную метрическую разновидность с допустимой степенью условности, потому что имеется лишь намек на метр без его подтверждения в следующей строке или строках. Здесь надо заметить, что между метром заглавия и метром (стихотворным размером) текста произведения нет тождества. Например, в заглавии «Евгений Онегин» отчетливо узнается двустопный амфибрахий, но роман написан четырехстопным ямбом.

Таким образом, 82,5% рассмотренных заглавий метрически упорядочены, урегулированы. Количественно они распределились следующим образом.

Хореический метр наблюдается в 26 случаях (приблизительно 17%). Из них к двустопному хорю тяготеет 6 заглавий («Тень Фон|визи|на», «Слово| милой», «Зимний| вечер|», «Три ключа», «Медный всадник», «Павел I»: в устном произношении — «Павел| Первый»). К 3-стопному хорю — 12 заглавий («К другу| стихо|творцу», «К молодой акт|рисе», «Гроб А|накре|она», «К молодой вдо|ве|», «Царско|е Се|ло», «Гене|ралу |Пущи|ну», «Зимняя до|рога|», «Соло|вей и| роза|», «Пир Пётра Пер|вого|» (3-хстопный хорей со сверхсхемными ударениями), «Сказка| о

мед|веди|хе», «Барыш|ня-кресть|янка», «Пико|вая| дама|»). К 4-стопному хорею — 4 («Надпись| на сте|не боль|ницы|», «Подра|жани|я Ко|рану|», «К пере|воду |Или|ады», «Песни| запа|дных сла|вян|»). К 5-стопному хорею — 1 («На вы|здор|овлени|е Лу|кулла». Редкий случай — 8-стопный хорей («Сказка| о по|пе и| о ра|ботни|ке е|го Бал|де|»). Сложные случаи: «Скупой рыцарь» (столкновение двусложных слов с противоположными ударениями — условно говоря, ямбическим и хореическим), а также «Моцарт| и Саль|ери» (3-хстопный хорей; но Пушкин произносил фамилию австрийского композитора и как Моцарт; в этом случае: «Моцарт| и Саль|ери» — 2-хстопный амфибрахий; возможен и конфликт анапеста с амфибрахией: «Моцарт| и Саль|ери»).

Ямбический размер насчитывается в 34 заглавиях (22%). Из них 2-стопный ямб — в 13 («Сражен|ный ры|царь», «Заздрав|ный кубок», «Весел|ый пир», «Земля| и мо|ре», «Гроб ю|ноши», «Хри|стос| воскрес», «Теле|га жи|зни», «Андрей| Шенье», «Оле|гов щит|», «Мирска|я власть|», «Из Пин|демон|ти», «Кавказ|ский Плен|ник», «Влюблен|ный бес|». К 3-хстопному ямбу принадлежат следующие заглавия (16): «Рассу|док и |любовь|», «Напо|леон| на Эль|бе», «Экс|промт| на О|гареву|», «Амур| и Ги|меней», «Фиал| Анакре|она», «К портре|ту Вя|земско|го», «Чинов|ник и| поэт|», «Сожжен|ное письмо|», «Вакхи|ческа|я пе|сня», «Проза|ик и| поэт|», «Клевет|никам Росси|и», «Ответ| Кате|нину», «К моей| черниль|нице», «Исто|рия села| Горю|хина» (3-хстопный ямб с дактилическим окончанием), «Еги|петски|е но|чи», «Димит|рий и| Мари|на». 4-хстопный ямб выявлен в 2 случаях: «Лите|ратур|ное| изве|стие» и «Набро|ски к за|мыслу| о Фа|усте» (4-хстопный ямб с дактилическим окончанием), а 6-истопный ямб с цезурой после третьей стопы — в одном («Из А|риос|това Or|lan|do Fu|rio|so»).

Трехсложные размеры (дактиль, амфибрахий и анапест) также широко представлены в метрическом списке заглавий. Так, дактиль встречается в 22 случаях (приблизительно 14%). При этом 2-хстопный дактиль — в 12 заглавиях («Принцу О|ранскому», «Фавн| и па|стушка|», «Надпись| к бе|седке|», «Стансы Тол|стому|», «Добры|й со|вет|», «Черная| шаль», «Зимнее| утро», «Сцена| из Фа|уста», «Мера за| меру», «Братья| раз|бойники|», «Каменный| гость» (2-хстопный дактиль с нулевым окончанием), «Домик| в Ко|ломне»). 3-х-хстопный дактиль — в 4 названиях («Дочери| Караге|оргия», «На пере|вод Или|ады», «Бахчиса|райский фон|тан» (3-хстопный дактиль с нулевым окончанием в третьей стопе), «Гости| съез|жались на| дачу|»). 4-хстопный дактиль в 2-х: «Воспоми|нания| в Царском Се|ле»,

«Участь мо|я реше|на. Я же|нюсь.» К сложным случаям отнесем 4: «Золото и булат» (дактилическое слово сочетается с анапестическим), «Моцарт и| Сальери» (дактиль сталкивается с амфибрахийем, но это не ведет к исчезновению метра, потому что возможны другие метрические возможности), «На углу маленькой площади» (анапест конфликтует с дактилем, а такое столкновение приводит к исчезновению метра). Две возможности демонстрирует заглавие («Ромул и| Рем» — 2-хстопный дактиль; «Ромул| и Рем» (конфликт хорей и ямба)).

Амфибрахий зафиксирован в 28-ми заглавиях (18%): 1-стопный амфибрахий (1) — «Граф Нулин»). 2-хстопный амфибрахий — в 20 случаях («Несчасти|е Клита», «Послани|е к Гали|чу», «Послани|е к Юди|ну», «Осенне|е утро», «Послани|е Лиде», «В альбом Ил|личевско|му», «К портрету| Кавери|на», «К портрету| Жуковско|го», «Денису| Давыдову», «Десятая| запо|ведь», «Послани|е цензо|ру», «Желани|е славы|», «Послани|е Дельви|гу», «Поэт и| толпа|», «Дорожны|е жало|бы», «Моя ро|дословна|я», «Руслан и| Людмила», «Евгений| Онегин», «Борис Го|дунов», «Беральд| Савойский»). 3-хстопный амфибрахий — в 4 («Второе| послани|е цензо|ру», «Ответ а|нониму|», «Паж, или| пятнадцатый год|», «Будрыс и| его сы|новья|»). 5-истопный амфибрахий (1) — «Стихи, со|чиненны|е ночью| во время| бессонни|цы». Наконец, если Пушкин произносил *Моцарт* («... за искренний союз. Связующий Моцарта и Сальери»), то тогда заглавие «Моцарт и| Сальери|» представляет собой 2-хстопный амфибрахий.

Заглавия, которые можно связать с размером анапеста, насчитывают 13 позиций (приблизительно 8%). Из них 2-хстопный анапест — 7 («Нимфодо|ре Семе|новой», «Песнь о Ве|щем Оле|ге», «Соловей| и кукуш|ка», «Монастырь| на Казбе|ке», «Царскосель|ская статуя», «Пир во вре|мя чумы», «Капитан|ская доч|ка». 3-хстопный анапест — 3 «Эпигра|ма на смерть| стихотво|рца», «Подража|ния древ|ним», «Станцион|ный смотре|тель». 4-хстопный анапест (1) — «Царь Ники|та и со|рок его| дочерей|». Отметим также 2 «конфликта» размеров: в заглавии «Золото и булат» (дактилическое слово противостоит анапестическому), в названии «На углу маленькой площади» анапест — дактилю).

Особый и интересный случай связан с заглавием «Красавице, которая нюхала табак». Его можно прочесть как дольник, очень похожий на ритмы И. Сельвинского:

Красавице,
которая

нюхала
табак.

Однако в пушкинское время, оно, по всей видимости, так не звучало, и в нем не чувствовали ритма, а. стало быть, воспринимали как чистую прозу.

Весьма существенны для уяснения соотношения между заглавием и текстом пушкинских произведений названия оксюморонные, парадоксальные, невозможные по своей содержательно-общественной, смысловой природе, такие, как, например, «Скупой рыцарь», в которых «ямбическое» слово конфликтует с «хореическим». В этих случаях оба слова не могут существовать друг без друга и соединяются в нерасчленимое целое, в противоречивое единство, выражающее новое качество: речь идет о том, что скупой рыцарь неизбежно превращается в рыцаря скупости, где благородные рыцарские ценности исчезают, и слово «рыцарь» начинает звучать иронически: он становится носителем низменной страсти.

К такого рода случаям близки сочетания с союзом «и» («Золото и булат», «Моцарт и Сальери», «Ромул и Рем»).

Заглавие «Золото и булат» можно рассматривать как противоречие между словом «дактилическим» («золото») и словами, образующими «анапестическое» сочетание («и булат»), но можно представить и как соединение «дактилического» слова с «ямбическим» посредством союза «и». В том и в другом случаях конфликт сохраняется. Союз «и» выступает в двойной функции: он и соединяет две самостоятельные и независимые друг от друга символично-аллегорические силы — деньги и оружие, и разъединяет их, ибо они в известной мере противоположны одна другой и действия их различны, хотя могут привести к сходному итогу.

Заглавие «Моцарт и Сальери» сложнее и связано с содержанием трагедии не впрямую. У нас есть право видеть в названии намек на 3-хстопный хорей (Моцарт/ и Саль/ери), но мы можем также усмотреть здесь конфликт хорей с амфибрахием (Моцарт и Сальери), объединенных союзом «и». О том, какую функцию выполняет союз «и» — соединительную или разъединительную — высказывались разные точки зрения.

Так, в последнее время И. Сурат, например, утверждала: «“Моцарт и Сальери” — необычное в пушкинском мире название: как правило, Пушкин выносит в заглавие имя или именование центрального героя, в котором сфокусирована вся проблематика: “Скупой рыцарь”, “Борис Годунов”, “Евгений Онегин”, “Кавказский Пленник”, “Граф Нулин”, “Анджело”, “Гробовщик”... Двумя именами среди пушкинских

драм, прозаических произведений и поэм названа, кроме “Моцарта и Сальери”, лишь поэма “Руслан и Людмила”, но это исключение только оттеняет общую картину...»²⁷. Но, как следует из списка²⁸, подобное сочетание в предполагаемом цикле «маленьких трагедий» не единственное: «Ромул и Рем», «Димитрий и Марина». По словам И. Сурат, «первым задумался над этим С. Н. Булгаков, и он первым разглядел **И** между именами героев — **И**, которое не столько разделяет, сколько объединяет их: “Художественному анализу здесь подвергается само это таинственное, вечное, „на небесах написанное” **И**, соединяющее друзей неразрывным союзом и придающее ему исключительную взаимную значительность...”»²⁹ Присоединяясь к этому мнению, И. Сурат писала: «Если принять, что такое название фиксирует антагонизм героев (“гений и злодей”), то это был бы единственный у Пушкина случай схематизма, нехарактерный для его многомерной поэтики, в том числе и поэтики названий. <...> В таком случае название “Моцарт и Сальери” означает нераздельно-неслиянное целое, и это нам представляется главным в пушкинском замысле»³⁰. Однако выражение «нераздельно-неслиянное целое» слишком туманно. Если автор хочет сказать, что в Моцарте живет Сальери, а в Сальери — Моцарт, то это не совсем так, ибо Моцарт не злодей в противоположность Сальери. Если же мысль сводится к тому, что оба героя вняты их автору, Пушкину, и что тот отдал одни свои черты Моцарту, а другие, Сальери («Одни исследователи находили и находят пушкинские черты в Моцарте, другие, как Ахматова, искали и находили их в Сальери — правы и те и другие. На самом деле два героя задушевно близки друг другу, потому что связаны родством через общую, породившую их личность автора-поэта — сюжетным выражением этого родства и является та дружба, о которой впервые заговорил С. Н. Булгаков»³¹), то тут спорить не приходится. Однако И. Сурат намекает на то, в Пушкине соединялись черты и Моцарта, и Сальери. Но автор трагедии ответил на это отрицательно: в нем был гений, но не было злодейства. И тут И. Сурат не помогают ссылки ни на статью А. Платонова, который писал о равноценном отношении Пушкина к Медному Всаднику и Евгению: «Пушкин отдает и Петру и Евгению одинаковую поэтическую силу... Трагедия налицо лишь между равновеликими силами <...>»³². Но это разные вещи, причем никак не подтверждающие высказывания автора статьи «Сальери и Моцарт». В одном случае речь идет о художественной беспристрастности, а в другом о моральном равенстве героев между собой и каждого отдельно с автором. Вследствие всего рассуждения И. Сурат приходит к выводу: «Идя вслед этим мыслям Платонова, можно сказать о «Моцарте и

Сальери»: между гением и злодеем истинная трагедия невозможна. Каждый из двух героев лично связан с автором и лично важен ему, каждый представляет одну сторону единой художественной идеи»³³. Слова «между гением и злодеем истинная трагедия невозможна» звучат двусмысленно: конечно, трагедия как жизненный и творческий акт невозможна, если злодей предстает злодеем, а не прячет свое злодейство, не пытается его прикрыть пристойными мотивами или софизмами. В этом случае перед нами простое банальное преступление. Но если злодей надевает маску брата, близкого или далекого родственника, друга, то он не перестает быть злодеем, хотя гений об этом не догадывается. И тогда трагедия становится вполне возможной. На этом построены многие трагедии Шекспира, на том же принципе строит трагедию и Пушкин. Значительно больше смысла в рассуждении И. Сураат о том, что Моцарт и Сальери «живут общей душевной и творческой жизнью, как родные, как братья. Когда Моцарт подымает свой уже отравленный ядом бокал “за искренний союз, / Связующий Моцарта и Сальери, / Двух сыновей гармонии”, он говорит о реальном для себя духовном братстве, скрепленном третьей, стоящей над ними силой, так что последующая трагедия проецируется на библейскую историю братоубийства — историю Каина и Авеля (об этом еще в 1921 году писал Н. О. Лернер, а в наше время — О. Седакова, А. Архангельский, Александр Белый, В. Листов). “Каин и Авель были тоже братья, а Каин не мог дышать одним воздухом с Авелем — и они не были равны перед Богом. В первом семействе уже мы видим неравенство и зависть” — эти слова вложил Пушкин в уста Бертольда (“Сцены из Рыцарских времен”, 1835) и мог вполне осознанно в “Моцарте и Сальери” иметь в виду эту историю, зная, что исторический Сальери спустя тридцать с лишним лет после смерти Моцарта, потеряв рассудок, каялся в совершенном — или не совершенном? — убийстве, пытался убить себя, но был обречен жить. Другой архетип, тоже приложимый к пушкинскому сюжету, — новозаветная история Иуды, история предательства учителя и брата, после которого Иуда “шед удавился” (Мф. 27: 5)»³⁴. Но при этом пушкинская трагедия слишком далеко отстоит от мерцающих в ней архетипов и слишком осложнена другими мотивами.

Несколько иначе на проблему названия смотрит Эрнест Акимов: «Несколько иначе на проблему названия смотрит Эрнест Акимов: «Название трагедии «Моцарт и Сальери» обращает на себя внимание как в пределах цикла, так и в пределах трагического жанра. Среди маленьких трагедий это единственное название, состоящее из двух имен собственных, соединенных союзом «и», причем (со)противопостав-

лены не просто два имени, но два исторических имени (из истории, а не предания!). Попробуем понять логику названий в цикле: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы». В названиях фигурируют герои, человеческие страсти / пороки, ситуации, но в каждом из них есть и обозначение некоего сверхчеловеческого принципа, нарушение человеческой меры справедливости. Непонятны и противоестественны скупость Рыцаря-отца, гениальность Моцарта, неумолимость правосудия Командора, вседущность Чумы, смерти. Отцовство, Гений, Долг, Смерть — это четыре таинственных начала, противостоящие человеческим, земным, эгоистическим, в любом случае — частным интересам героев. Получается, что названия маленьких трагедий напоминают об античном трагическом конфликте героически-человеческого и божественно-рокового (или сверхчеловеческого) начала. Слово «античный» должно напомнить, что в романтической, допустим, шекспировской, комедии античная формула модифицируется: герой, носитель эпических, традиционных ценностей, противостоит неэпическому состоянию мира. «Маленькие трагедии» удивительным образом синтезируют опыт старой и новой трагедии: герои, живущие в христианском мире, оказываются перед лицом древнего трагического конфликта. Здесь ориентация явно не столько на Шекспира, сколько на средневековые мистерии, жанр, очевидно знакомый Пушкину. Сами названия трагедий Пушкина звучат новеллистически, внутренняя трагедийность их требует расшифровки.

Отметим еще один загадочный момент, связанный с «Моцартом и Сальери». Двуменное заглавие возможно в жанре трагедии, но оно никогда не называет антагонистов. Названия «Антоний и Цезарь», «Отелло и Яго» принципиально невозможны, потому что уничтожение врага врагом не составляет основной трагический конфликт, о чем писал еще Аристотель. Двуменные названия характерны для трагедий любви (например, «Антоний и Клеопатра», «Ромео и Джульетта», «Пирам и Фисба») и предполагают финальную смерть обоих влюбленных, поскольку их любовь оказывается несовместимой с условиями «мира» или рока. Имена двух друзей (например, «Ахиллес и Патрокл»), наверное, могли бы составить название трагедии, но тогда смерть одного должна была бы повлечь смерть другого. Однако Шекспир не использует такую возможность, называя свою первую зрелую трагедию «Юлий Цезарь», а не «Цезарь и Брут». Отметим, что сюжет трагедии любви-дружбы намечен в «Моцарте и Сальери», хотя и не достаточно развит. Он звучит, например, в музыкальной фантазии Моцарта, в которой два друга оказываются перед лицом

«виденья гробового»: Сальери, хотевший (может быть и лицемерно, но для трагедии психология не важна) допить отравленное вино за другом, мог бы стать героем такой трагедии дружбы / любви, но этого не произошло. Однако возможность не только усиливает трагическое напряжение сцены, но и предполагает присутствие нескольких (пусть намеченных пунктирно) трагических перипетий внутри одной «маленькой трагедии».

В рамках средневековой площадной драмы название «Моцарт и Сальери» расшифровывается несколько по-другому. Двусоставные, антитетические названия характерны для жанра прения, спора. Спорящими сторонами оказываются не враги, а противостоящие стихии бытия, «картины мира»: Пост и Масленица, Зима и Весна, трагедия и комедия, святость и грех, юность и старость, жизнь и смерть. Моцарт и Сальери в рамках такой номинации символически воплощают противоположные состояния «гениальности» и «не-гениальности», причем тематическое наполнение этих категорий совсем не очевидно. И, наконец, заглавие можно интерпретировать как указание на строение пьесы (автопоэтический аспект). Два имени в таком случае предполагают не только двух героев, но и две части маленькой трагедии. Анализ должен показать, в каких соотношениях эти части находятся.

Теперь подумаем об историчности имен пьесы. Вопрос этот не праздный, волновал он и Аристотеля. Аристотель в шестом параграфе своей «Поэтики» рассуждает об этом и приходит к выводу, что трагические сюжеты и имена могут быть взяты не только из предания, но и из жизни, если они не просто случившиеся, но производят впечатление случившихся «не без цели» — по вероятности или необходимости. Примером такого реального события, годного для трагического мифа («фабулы» в традициях русских переводчиков) выступает у Аристотеля случай в Аргосе, когда надгробная статуя Мития убила виновника смерти этого Мития, когда он смотрел на статую (сюжет близкий к пушкинскому и моцартовскому Дон Жуану). Моцарт и убийца Сальери у Пушкина — это не имена реальных композиторов, это ставшие мифологическими имена (по Аристотелю), взятые из истории, но годные для мифа — под ними просвечивают архетипы. Мифологический Сальери становится в ряд «метафизических завистников», по слову Вяч. Иванова, зависть которых (Люцифера, Каина, Иуды) направлена на сверхличное начало. Завистники такого рода, как отмечает Вяч. Иванов, делаются из человекоубийц богоубийцами»³⁵.

Мне представляется, что двойственность метрических конфликтов дает возможность решить вопрос о функции союза «и», кото-

рый играет здесь роль соединительно-противительного: Моцарт и Сальери являют единство, состоящее из противоположностей — без Моцарта идея Сальери повисает в воздухе, без Сальери исчезает трагедия Моцарта. Все дело в том, что любовь, понимаемая в самом широком смысле слова, перерастает в ненависть, которая становится всепоглощающей и в качестве таковой отрицает любовь. Сальери колеблется между любовью к Моцарту и ненавистью к нему, делая трудный выбор в пользу ложно понятого долга, якобы снизошедшего на него свыше, который оказывается черным, злым делом. Но если физически погибает Моцарт, то нравственно гибнет Сальери, если физическая победа остается за Сальери, то моральная победа, как, кстати, и ирония истории, — за Моцартом. И в этом смысле всечеловеческая ценность, которую отвергает старый средневековый мир в лице Сальери, все-таки остается незабываемой ценностью для нового, романтического сознания, согласно которому гений не есть награда за усердный труд и благопристойное поведение — он мыслится бескорыстным даром, милостью Бога, не требующей, в свою очередь, от художника ничего, кроме служения, кроме исполнения своего избранничества, своего предназначения.

Из всего обзора отчетливо видно, что подавляющее большинство пушкинских заглавий имеют метрическую природу. И в этом проявляется не только поэтический дар Пушкина, но и установка на звуковое восприятие и запоминание. Подобная установка свойственна и другим художникам. Например, А. Н. Островский называет свои пьесы пословицами, поговорками, устойчивыми выражениями, которые уже содержат метр («В чужом/ пиру/ — похмель/е» (3-хстопный ямб), «Горяче/е сердце/» (2-хстопный амфибрахий). У Л. Н. Толстого, который ценил поэзию, но всегда отрешивался от поэтического языка, тем не менее встречаем: «Война/ и мир» («ямбическое» заглавие), «Анна Каренина» (явная ориентация на дактиль). То же самое мы можем заметить у Чехова («Роман с кон/трабасом» — амфибрахий, «Дама с со/бачкой» и «Дом с мезо/нином» — дактиль).

Сравнительный анализ должен указать на различие между заглавиями Пушкина и заглавиями других писателей в связи с ориентацией на стих.

Что же касается Пушкина, то заглавия, содержащие намек на тот или иной метр, возникают произвольно, интуитивно, разум лишь не отвергает их и закрепляет. Это свидетельствует о том, что метр и ритм изначально присущи поэтическому дару Пушкина, и поэту не приходится рационально выбирать размер: он является вместе с образом, вместе с его воплощающим словом.

Итак, одним из важных принципов, положенных Пушкиным для отбора заглавий стал принцип благозвучия, причем не только звукового, но и метрического, ритмического. Он, в отличие от рациональных соображений, действовал интуитивно и безотказно. Оттого многие пушкинские названия произведений запоминаются сразу и навсегда: «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Пиковая дама»...

¹ *Саша Черный*. Стихотворения. Л., Советский писатель («Библиотека поэта». Большая серия), 1960. — С. 139.

² См.: *Revedesetudesslaves*. Année 1998. Volume 70. Numéro 70-3. P. 559–565.

³ Кржижановский С. Поэтика заглавий. М., 1931. — С. 3.

⁴ Там же. — С. 17.

⁵ Там же. — С. 23.

⁶ Там же.

⁷ *Заградка Мирослав* (Ojotouc). Поэтика заглавий русской литературы XX века (Набросок главы из исследования). http://pbunjak.narod.ru/zbornik/tekstovi/12_Zahradka.htm

⁸ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в десяти томах. Л., 1977–1979. Т. 7. — С. 186. Далее везде цитируется это издание с указанием тома и страницы.

⁹ Там же. — С. 162.

¹⁰ Там же. — С. 109.

¹¹ Там же. — С. 179.

¹² Там же. — С. 178.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. — С. 108.

¹⁵ Там же. Т. 10. — С. 120.

¹⁶ Там же. — С. 103.

¹⁷ Там же. — С. 105.

¹⁸ Там же. — С. 292.

¹⁹ Там же. — С. 482–483.

²⁰ Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830. — СПб., 2001. — С. 124. Составители примечаний к указанному изданию, комментируя это объявление (там же. — С. 391–392), пишут: «“Мазепа” — первоначально предполагавшееся заглавие поэмы «Полтава», под которым она упоминается в переписке современников до своего выхода в свет. Так, 8 ноября Н. М. Языков сообщал родным в Симбирск литературную новость, услышанную им в Дерпте от направлявшегося за границу С. А. Соболевского: «Пушкин написал новую прекрасную, все его прежние превосходящую, поэму “Мазепа”...» (Языковский архив / Под ред. и с примеч. Е. В. Петухова. СПб., 1913. Вып. 1: (391) Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829). — С. 374). «Пушкин, сказывают, написал поэму “Мазепа”, в трех песнях, кончающуюся Полтавской битвой. Ему

всегда было досадно, что Байрон взялся за него и не доделал», — писал П. А. Вяземский А. И. Тургеневу из Москвы 14 ноября 1828 г. (Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1–4. Т. 3. СПб., 1899–1913. — С.182). 15 ноября В. П. Титов сообщал Погодину в Москву: «Пушкин написал “Мазепу”; первый стих: “Богат и силен Кочубей”» (Литературное наследство. Т. 16–18. М., 1934. — С. 700). 28 ноября Е. А. Карамзина писала о новой поэме «Мазепа» Вяземскому (ЛН. Т.58. М., 1952. — С.84). 12 декабря 1828 г. Вяземский вновь писал А. И. Тургеневу из Москвы: «Здесь Александр Пушкин; я его совсем не ожидал. Он привез славную новую поэму “Мазепу”, но не байроновского, а своего» (*Вяземский П. А. Собр. соч. 1876–1887. СПб., 1893. — С.518*). «А. С. Пушкин написал поэму “Мазепа” в трех песнях», — сообщалось в разделе «Литературные новости» последней книжки «Московского вестника» за 1828 г. (Ч. 12, № 23–24. С. 374). К этому времени в руках редактора «Московского вестника» М. П. Погодина уже находилась рукопись поэмы, отданная ему Пушкиным, чтобы переписать для подачи на высочайшую цензуру. «Отдал “Мазепу” переписать для государя», — записал Погодин в дневнике 16 декабря 1828 г. (Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Т. 2. М., 1974. — С. 17). У Пушкина, по-видимому, до последнего момента существовали колебания в выборе заглавия новой поэмы, хотя еще 13 октября А. Н. Вульф записал в своем дневнике: «...был у Пушкина, который мне читал почти уже конченную свою поэму. Она будет в 3 песнях и под названием “Полтавы”, потому что ни “Кочубеем”, ни “Мазепой” ее назвать нельзя по частным причинам» (Там же. Т. 1. — С. 417).

²¹ Пушкин в прижизненной критике. 1828-1830. — СПб., 2001. — С. 130.

²² Там же. — С.129.

²³ Там же. — С.162.

²⁴ *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. — С. 133.*

²⁵ Там же. — С.92.

²⁶ Нельзя сказать, что признак благозвучия отчасти не привлекался критиками и исследователями. Например, В. Г. Белинский связал происхождение фамилии Онегин с рекой Онега, а В. Н. Турбин увидел содержательный звуковой и смысловой комплекс (нега) в фамилии «Онегин». В свою очередь, А. Эткинд тонко заметил, что звуки составляющие фамилию и имя пушкинского героя не только общие, но и перевернутые (Евгений и Онегин; выделено автором).

²⁷ *Сурат Ирина. Сальери и Моцарт. // Сурат Ирина. Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. — С. 357.*

²⁸ Рукою Пушкина. М., 1997. — С. 213.

²⁹ *Сурат Ирина. Сальери и Моцарт. // Сурат Ирина. Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. — С. 357. Автор ссылается на статью С. Булгакова «Моцарт и Сальери» (Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX вв. М., 1990. — С. 295).*

³⁰ *Сурат Ирина. Сальери и Моцарт. // Сурат Ирина. Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. — С. 357–358.*

³¹ Там же. — С. 358.

³² Платонов А. Пушкин — наш товарищ // Солнце России. Русские писатели о Пушкине. Век XX. М., 1999. С. 283–285.

³³ Сурат Ирина. Сальери и Моцарт // Сурат Ирина. Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. — С. 357–358.

³⁴ Там же.

³⁵ Акимов Эрнест. Образ Моцарта и его музыки в «маленькой трагедии Пушкина» // Моцарт в движении времени. М., 2009. — С. 267–270.

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ОТ ИСТОРИИ ТЕКСТА К ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва
ИМЛИ РАН
2015