

С. Евдокимова,
В. Гольштейн
(Нью-Йорк, США)

ЭСТЕТИКА ДЕНДИЗМА В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

I

Пушкинский дендизм, как и дендизм вообще, — тема не новая. Возникновение дендизма часто связывалось с революционными движениями конца XVIII в., когда вопрос о том, что такое джентльмен, вставал с особой остротой. В то время, когда такие привилегии, как состояние и происхождение, перестают определять социальное положение, появляется потребность утвердить свое превосходство за счет исключительности манер — позы и определенного стиля поведения. Изящество вкуса, внешнее совершенство, невозмутимость и презрение ко всему, что выходит за пределы изысканной формы, было способом защиты аристократа от эгалитарных амбиций набирающего силу среднего класса. Денди аффектировал полную свободу от каких-либо утилитарных интересов вне сферы чисто эстетической, будь то профессиональные занятия, политика или даже мораль. Полная незаинтересованность и презрение ко всем знакам отличия и нормам поведения, кроме тех, которые недоступны толпе, а именно грации и изящества, были способом утверждения превосходства аристократа над вульгарностью нуворишей и парвеню.

Пушкин наблюдал западное явление дендизма с большим интересом. Хотя и по причинам, не совпадающим полностью с теми, которые руководили английскими или (чуть позже) французскими аристократами, Пушкин тоже чувствовал потребность защитить и утвердить свой статус дворянина и равного среди равных при дворе. Именно этим объясняется его собственный дендизм, выражающийся в повышенном внимании к туалету, в его знаменитых ногтях и щегольстве в целом. В то же время Пушкин был, возможно, первым профессиональным писателем. А профессионализм, как и любое серьезное качество, воспринимался как нарушение стиля поведения, лежащего в основе дендизма. Ярким примером такого противоречия является Чарский из «Египетских ночей», тщательно скрывающий свое поэтическое призвание под маской денди.

Итак, возникает противоречие между интересом Пушкина к социальному институту дендизма и его поэтическим призванием. Как следует из примера Чарского, попытка скрыть свою поэтическую страсть неплодотворна. Дендизм Чарского изображается Пушкиным достаточно иронически: «Разговор его был самый пошлый и никогда не касался литературы. В своей одежде он всегда наблюдал самую последнюю моду с робостью и суеверием молодого москвича, в первый раз отроду приехавшего в Петербург» (VIII (1), 264). Внешний дендизм Чар-

ского представлен как форма духовной трусости. Пушкин не может не замечать, что социальный дендизм довольно часто вырождается в пародию на самого себя и банкротство как духовное, так часто и финансовое (пример классического денди Бо Браммела, который кончил свою жизнь в полной нищете). Именно так изображает Пушкин Онегина. Неслучайно социальный дендизм Онегина, появляющегося впервые перед читателем именно как денди («как dandy лондонский одет»), отвергается (или, по крайней мере, ставится под сомнение) Татьяной как пародия: «Что ж он? Ужели подражанье, / Ничтожный призрак, иль еще / Москвич в Гарольдовом плаще, / Чужих причуд истолковенье, / Слов модных полный лексикон?.. / Уж не пародия ли он?» (гл. 7, XXIV).

Автор-повествователь, размышляя о характерной для денди любви к смене масок («Чем ныне явится? Мальмотом, / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной?»), советует перестать щеголять разными масками и «Отстать от моды обветшалою» (гл. 8, VIII). На то, что социальный дендизм, легко поддающийся подражанию, столь же легко вырождается в простое щегольство, обращал внимание еще Байрон, например, в «Беппо»:

This is the case in England; at least was
 During the dynasty of Dandies, now [he refers to masked ball]
 Perchance succeeded by some other class
 Of imitated imitators: — how
 Irreparably soon decline, alas!
 The demagogues of fashion: all below
 Is frail; how easily the world is lost
 By love, or war, and now and then by frost.

(Canto LX)

Так — в Англии. Так было в те года,
 Когда блистали денди там впервые.
 Тех обезьян сменилась череда,
 И с новых обезьянят уж другие.
 Тираны мод! — померкла их звезда!
 Так меркнет все: падут цари земные,
 Любви ли бог победу им принес,
 Иль бог войны, иль попросту мороз.

(Пер. В. Левика)

Пушкин разрешает противоречие между поэтическим призванием и дендизмом, осмысливая и реализуя дендизм не как явление чисто социальное, а как явление художественное и эстетическое. Дендизм становится частью его поэтики.

Поэтому сводить дендизм к явлению лишь социальному или политическому, как это делают большинство исследователей, означает игнорировать самое суть и истоки этого культурного феномена. Дендизм — это не просто определенная манера поведения, направленная

на защиту уязвимого положения аристократа, и не только самотворчество как способ противостояния обществу и попытка создания элитарного коммуникативного кода. Для зрелого Пушкина, как, впрочем, и для зрелого Байрона, чисто социальный дендизм был уже пройденным этапом¹. Пушкин возвращает дендизм в сферу искусства и художественного вкуса.

Своими истоками дендизм как манера поведения, в основе которой лежат определенные эстетические и этические принципы, восходит к чрезвычайно влиятельной книге Бальдассаре Кастильоне (1478—1529) «Придворный» («Cortegiano»; 1524), над которой он работал около 15 лет, хотя и хвастал, будто написал ее всего лишь за пару недель, и которая со времен Ренессанса стала не просто одним из важнейших документов в истории ренессансного гуманизма, но и пособием по поведению придворного и дворянина. По мнению историков Ренессанса, от Якова Бурхарда до Дениса Хэя включительно, именно книга Кастильоне наиболее способствовала распространению по Европе ценностей и принципов итальянского Ренессанса, ключевыми из которых являются понятия индивидуальности и возможности моделирования собственного поведения². В своей книге Кастильоне ввел и разработал два понятия, ставшие центральными для истинного придворного и позднее денди, — «грация» (*grazie*), которая применялась им не к религиозной сфере в смысле милости и дара Божия, а к сфере поведения, и «спреццатура», или раскованность (*sprezzatura*). Трудно переводимое и емкое понятие «спреццатура» означающее «делать что-либо, не придавая значения», «ненарочито», «небрежно», «без аффектации», «без усилия» и *all'improviso*, хотя и было использовано Кастильоне впервые применительно к манере поведения, заимствовано им из сферы искусства. Кастильоне формулирует основной закон хорошего вкуса следующим образом: «Я открыл одно универсальное правило, которое, мне кажется, более всякого другого имеет силу во всем, что бы люди ни делали или ни говорили: насколько возможно, избегать, как опаснейшего подводного камня, аффектации и, если воспользоваться, может быть, новым словом, выказывать во всем своего рода раскованность (*sprezzatura*), которая бы скрывала искусство и являла то, что делается и говорится, совершаемым без труда и словно бы без раздумывания. Отсюда, полагаю я, в основном и проистекает грация. Поскольку всякий знает, каких трудов требуют необычные и хорошо исполненные действия, то легкость в них вызывает величайшее восхищение; и, наоборот, когда силятся и, как говорится, лезут из кожи вон, то это оставляет весьма неприятное впечатление и заставят невысоко ценить любой поступок, сколь значителен он ни был бы. Можно сказать посему, что истинное искусство то, которое не кажется искусством; и ни на что другое не нужно употреблять таких стараний, как на то, чтобы его скрыть: ибо если оно обнаружится, то полностью лишает доверия и подрывает уважение к человеку. Помнится, я как-то читал, что некоторые очень прославленные ораторы древности в чис-

ле прочих своих хитростей пытались внушить всем мысль о том, что они совершенно несведущи в науках; и, утаивая свои знания, они делали вид, будто выступления их составлены чрезвычайно просто, скорее в соответствии с тем, что предполагает природа и истина, нежели старательность и искусство; ведь если бы оно открылось, то заставило бы народ усомниться, нет ли обмана с их стороны. Словом, вы видите, что если искусство и настойчивое старание выйдут наружу, то любую вещь это лишает грации»³.

Концепция спреццатуры, таким образом, развивалась по спирали: возникнув в сфере искусства, она стала применяться к анализу поведения и, под влиянием книги Кастильоне, еще больше укрепилась в сфере искусства как искусствоведческий термин. Уже около 1600 г. для композиторов спреццатура стала техническим термином, обозначающим новый стиль в пении, а в теории искусства термин «спреццатура» был введен Лудовико Дольче в его диалоге «L'Agentino» (1557). Идеи и понятия Кастильоне в применении к искусству были далее развиты в одной из самых влиятельных книг в истории искусства — в жизнеописании итальянских художников Джорджо Вазари. Говоря о Тициане, Вазари отмечает, что «хотя многим и кажется, что картины Тициана исполнены без всякого труда, на самом же деле это не так, и они ошибаются, ибо можно разглядеть, что вещи его не раз переписаны и что труд его несомненен. Этот способ работы разумен, красив и поразителен, так как картина благодаря тому, что скрыты следы труда кажется живой и исполненной с большим искусством»⁴. В XVIII в. теоретик искусства Луиджи Ланци использовал термин «спреццатура» для описания стиля художников Возрождения, особенно Джорджоне.

Ренессансные принципы спреццатуры и грации воплощены и у Франсиса Бэкона, критиковавшего тех, кто прикладывает слишком много усилий и, таким образом, теряет «грацию, которая должна быть естественной и непринужденной», и в «Мыслях о воспитании» Локка, настаивающего на легкости и непринужденности, и в крайне влиятельной книге XVIII в. «Письма сыну» Лорда Честерфилда (1774), являвшегося большим поклонником Кастильоне. Именно у Честерфилда можно прочесть об изящных манерах, залогом которых являются легкость и непринужденность (*grace, gracefulness, effortless superiority*). Честерфилд перенес критерии для определения идеального поведения с придворного на джентльмена и стал, таким образом, аналогом Кастильоне для XVIII в. Также не случайно, что у Даниэля Дефо, написавшего трактат «Еру Complete English Gentleman» было две копии Кастильоне⁵. От Честерфилда же и Дефо ведет прямая линия к английскому денди и джентльмену. Таким образом, знаменитый английский денди Джорж Браммел (или Бо Браммел), ставший классическим образцом и эталоном элегантности для англичан и французов начала XIX в. и воплощавший идеал превращения жизни в произведение искусства, опирался на принципы поведения, утвержденные еще Кастильоне.

Итак, к началу XIX в., то есть к моменту возникновения дендизма, понятия грации и спреццатуры вполне укрепились не только в отношении идеального поведения джентльмена, но и в применении к определенному стилю в искусстве. Кастильоне описал то, что в литературе было воплощено в произведениях Ариосто, Тассо, Пульчи и других итальянских писателей эпохи Возрождения⁶, оказавших огромное, вполне документированное и изученное влияние на Байрона и, через посредство Байрона, на Пушкина⁷. Любопытно, что в своей статье о Байроне, которого он всегда сурово критиковал, знаменитый английский критик Вильям Хазлитт отметил в стиле Байрона именно его спреццатуру и грацию.

В искусстве же идеи Кастильоне реализовались и у Микеланджело, и у Тициана, и у Рембрандта, написавшего, кстати, копию со знаменитого портрета Кастильоне кисти Рафаэля. Известный теоретик искусства Эрнст Гомбрих так описывает сдвиг в художественном стиле, связанный с Ренессансом: «Ясно, что здесь формируется совершенно новая идея искусства. Это искусство, в котором умение художника намекать дополняется умением аудитории понимать такие намеки. Филистеры, понимающие все буквально, исключаются из этого круга. Они не понимают магии спреццатуры, ибо не научились пользоваться своим воображением для заполнения пробелов. Им не хватает определенного интеллектуального настроения, чтобы распознать в непринужденных мазках „небрежной работы“ те образы, которые задумал художник: менее всего они способны оценить тайное искусство и ловкость, спрятанные за кажущимся отсутствием старательной отделки»⁸.

Итак, основными составными частями спреццатуры — как стиля поведения, так и художественного стиля — являются небрежность, простота, иллюзия незаконченности, иллюзия спонтанности, легкость, поза безразличия, невозмутимость, непринужденность, сдержанность и легкая провокация или поддразнивание.

Именно к этим эстетическим ценностям стремился в своей поэзии Пушкин, за что снискал славу поэта, пишущего легко и непринужденно, еще при жизни. Вспомним отзыв М. А. Дмитриева на поэзию Пушкина в журнале «Атеней» за 1828 г.: «Едва ли кто писал стихами на русском языке с такой легкостью, какую замечаем во всех стихотворениях Пушкина. У него не приметно работы: все непринужденно; рифма звучит и выкликает другую; упрямство синтаксиса побеждено совершенно: стихотворная мера нимало не мешает естественному порядку слов. Дарование редкое»⁹.

II

«Евгений Онегин» одновременно является произведением о дендизме, то есть романом, изображающим определенную эстетику поведения героев и моделирования личности, и *воплощающим дендизм*, то

есть грацию и спрециатуру как основной элемент поэтического стиля. Таким образом, концепция дендизма позволяет сочетать метапоэтические и изобразительные аспекты произведения, то есть проблемы литературы и проблемы жизни. Дендизм Онегина, то есть его стиль поведения, обсуждался довольно часто, по крайней мере начиная с Л. Гроссмана. Поэтому мы будем в основном рассматривать не спрециатуру Евгения, которая так подробно изображается Пушкиным в первой главе романа, или петербургской светской богини Татьяны — в последней, и не дендизм самого Пушкина, то есть его поведения, как это делал, например, Ю. М. Лотман, а спрециатуру автора-повествователя, то есть то, как основные принципы дендизма отражаются в самой форме романа. Через образ автора-рассказчика и посредством спрециатуры своего поэтического стиля Пушкин противопоставляет социальному дендизму дендизм чисто эстетический, дендизму поведения — дендизм художественного творчества и поэтического стиля. Как и в случае с художниками Возрождения, рассчитывающими на определенную аудиторию посвященных, способных оценить «магию спрециатуры», Пушкин рассчитывает на узкий круг изошренных знатоков (единомышленников), способных понять намеки и недомолвки, различить за небрежными и крупными мазками — «собранием пестрых глав» — его план и оценить мастерство автора за видимостью незаконченности и неотделанности.

Понятие *небрежности*, то есть одного из основных элементов спрециатуры, обыгрывается автором уже в посвящении, начиная с определения своего труда как «собрание пестрых глав», «небрежный плод моих забав». Автор словно не придает значения достоинствам своего произведения. Ссылки на небрежность обрамляют пушкинский роман в стихах. В конце романа, как и в начале, автор-повествователь опять напоминает читателю о своей поэтической «небрежности»: «Кто б ни был ты, о мой читатель <...> / Прости. Чего бы ты за мной / Здесь ни искал в строфах небрежных...» (гл. 8, XLIX).

Понятие небрежности у Пушкина явно маркировано, оно является одним из ключевых аспектов пушкинской стилистики не только в «Евгении Онегине», но и во всем его творчестве и касается как особой манеры поведения, так и особой манеры поэтической речи¹⁰. Причем небрежность манер осознается Пушкиным как атрибут хорошо воспитанного дворянина (ср. в «Записках бригадира Моро де Бразе»: «...Моро писал свои сочинения с небрежной уверенностью дворянина» (X, 295) или в отрывке «Гости съезжались на дачу»: «Я скажу, например, — продолжал русский с видом самодовольного небрежения, — корень дворянства моего теряется в отдаленной древности...» (VIII (1), 42).

Важно, однако, что понятие «небрежность» используется Пушкиным не только в описании непринужденности и свободы движения,

одежды и поведения, а применительно к достоинствам поэзии. Так, в своих «Заметках на полях» о стихотворении Батюшкова «Таврида» он пишет: «По чувству, по гармонии, по искусству стихосложения, по роскоши и небрежности воображения — лучшая элегия Батюшкова» (XII, 263). Поэму Федора Глинки «Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой» он хвалит именно за небрежность рифм и слога: «Небрежность рифм и слога, обороты то смелые, то прозаические, простота, соединенная с изысканностью <...> — все дает особенную печать его произведениям» (XI, 110). По-видимому, говоря о небрежных рифмах Глинки, Пушкин имеет в виду его неточные рифмы, то есть тип усеченной и составной рифмы, широко вошедшей в употребление только к началу XX в. (*летом—одето, вдруг—дух, злато—ароматом, вдруг—слух, домах—у нас, проказы—четвероглазых, что же—поможет* и т. п.), которые в контексте школы «гармонической точности» и в пору господства точной рифмы воспринимались именно как спрежатура, изящная небрежность¹¹. Сочетания «небрежная лира» или «небрежная кисть» используются Пушкиным как для определения его собственной поэзии, так и для художников, вызывающих его одобрение¹². Так, в «Руслане и Людмиле» он соединяет свою «небрежную лиру» с традицией легкой поэзии:

Милее по следам Парни
Мне славить лирою небрежной
И наготу в ночной тени,
И поцелуй любви нежной.

(IV, 54)

В своем раннем стихотворении «Моему Аристарху» (1815), обращенному к профессору литературы и риторики Н. Ф. Кошанскому и словно формулирующему основные принципы дендизма и спрежатуры в поэзии, Пушкин называет себя наследником «веселых граций»: «И я — неопытный поэт — / Небрежных ваших рифм наследник...» (I, 155). Говоря о своем стихотворстве, Пушкин пытается в этом шутовском послании снизить значение своего поэтического призвания. Он называет свои стихи «ветренными», свой гений «бедным», старается создать иллюзию, что они пишутся без всякого усилия («плоды веселого досуга», «В таком ленивом положеньи / Стихи текут и так и сяк» — I, 154) и потому полны отступлений от строгого канона. Противопоставляя себя стереотипу страстного романтического поэта, который беснуется по ночам, сверкает очами под воздействием неодолимого вдохновения и потом сидит «три ночи сряду», чтобы высидеть «трехстопный вздор», Пушкин настаивает на легкости и непринужденности своей лиры (ему понятно «непринужденное упоенье» Грессе (1709—1777), автора шутовской поэмы о попугае «Вер-Вер»). Стихи Пушкин не пишет, а «кропает» и «марает» и создает их без труда, импровизирует, в основном на досуге:

Вполглаза дремля — и зевая,
 Шапеля в песнях призывая,
 Пишу короткие стихи,
 Среди приятного забвенья
 Склонясь в подушку головой,
 И в простоте, без украшенья,
 Мои слагаю извиненья
 Немного сонною рукой.

(I, 154)

Так, очевидно, что своего рода диссимуляция легкости, ирония, и необходимость контроля над эмоциями и крайностями «высокого» романтизма были важны для Пушкина еще до так называемого «укрощения романтизма» (термин Верджила Немояну). Когда искусство стихосложения в целом достигает высокого уровня в определенном кругу, тогда простое умение рифмовать теряет свою ценность: «Так пишет (молвить не в укор) / Конюший дряхлого Пегаса / Свистов, Хлыстов или Графов, / Служитель отставной Парнаса» (I, 153). Он отказывается от отделки и чрезмерной отточенности, следуя примеру легкой поэзии:

Анакреон, Шолье, Парни, —
 Враги труда, забот, печали <...>
 О вы, любезные певцы,
 Сыны беспечности ленивой,
 Давно вам отданы венцы
 От музы праздности счастливой,
 Но не блестящие дары
 Поэзии трудолюбивой.

(I, 154—155)

Диссимуляция легкости, непринужденности и небрежности в искусстве сохраняются Пушкиным на протяжении всей его творческой жизни. В своей статье «Вольтер», написанной в 1836 г., говоря о переписке Вольтера с де Броссом, которого он называет одним из «замечательнейших писателей прошедшего столетия» (XII, 75), Пушкин перечисляет как раз те свойства, которые характерны для искусства спреццатуры, изложенного Кастильоне в его «Придворном»: «Ученость истинная, но никогда не отягощенная педантизмом, глубокомыслие, шутливая острота, картины, набросанные с небрежением, но живо и смело, ставят его книгу выше всего, что написано было в том же роде» (XII, 75).

Итак, очевидно, что непринужденность и небрежность обладают для Пушкина эстетической ценностью и сознательно культивируются им в его творчестве. В «Евгении Онегине» эффект небрежности и стилистика спреццатуры достигаются целым рядом приемов, которые включают в себя шутливое обращение к читателю, многочисленные ссылки на непоследовательность и небрежность повествования («Про-

тиворечий очень много, / Но их исправить не хочу» (гл. 1, LX), использование лексики, направленной на снижение серьезности значения своего произведения, структурные особенности романа (т. е. его фрагментарность и обыгрывание симметрии), ироническое использование рифмы и создание собственно онегинской строфы. Остановимся подробнее на некоторых из этих элементов спрещатуры.

Иллюзия небрежности достигается, разумеется, не только и не столько авторскими ремарками и признаниями, но и самой организацией романа, с его многочисленными лирическими отступлениями, кажущейся болтливостью и пропущенными строфами (в этом Пушкин явно следовал примеру «Беппо» и «Дон Жуана» Байрона). Впечатление фрагментарности создается и за счет незаконченных или пропущенных строф или даже глав, и — на уровне сюжета — за счет внезапного появления супруга Татьяны, которое ведет к неожиданному завершению романа. Это вполне сознательный прием, направленный на создание иллюзорной незаконченности и недоработанности, то есть той же самой иллюзии, которая присутствует на полотнах Хальса или Рембрандта. Искусство незаконченности возводится поэтом в эстетический идеал:

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.

(Гл. 8, LI)

Заканчивая свой роман, поэт говорит об искусстве незаконченности. Недопитый бокал, недочитанный роман, способность вовремя уйти, расстаться, остановиться или закончить, не расставив все точки над «i», — вот истинное искусство спрещатуры, законченность незаконченности.

Напротив, точность, отшлифованность, законченность производят, согласно Кастильоне и мастерам спрещатуры, впечатление нарочитости, преднамеренности, деланности, чрезмерной гладкости, а потому искусственности. Искусство отличается от искусственности именно иллюзорной незавершенностью, простотой и легкостью. По словам Кастильоне, «одна только невымученная линия, один только мазок кисти, положенный легко, так что кажется, будто рука, не ведомая никакой выучкой и искусством, сама собой движется к своей цели соответственно намерению художника, — с очевидностью доказывает совершенство мастера, о каковом каждый судит затем согласно своему разумению»¹³.

Знаменитым примером дендизма и спрещатуры в поведении является искусство небрежно повязать галстук, то есть сознательное допущение и даже культивирование некоторого несовершенства на фоне

строго соблюдаемой в остальном формы. В одном из английских стихотворений той поры — стихотворении Ричарда Карлайла (1790—1843) — как раз говорится об искусстве небрежно повязать галстук, что стало классическим примером истинного дендизма. Герой тратит долгие часы на то, чтобы повязать галстук так, как будто он был повязан в спешке.

My neckcloth, of course, forms my principal care,
For by that we criterions of elegance swear,
And costs me, each morning, some hours of flurry,
To make it appear to be tied in a hurry.

(Мой галстук, безусловно, составляет главный предмет моих забот, ибо именно им мы, эталоны элегантности, клянемся; он стоит мне каждое утро многих часов суеты, направленной на то, чтобы он казался повязанным в последнюю минуту.)

Иронический отклик на эту тему мы встречаем и в «Графе Нулине» Пушкина:

Восстав поутру молчаливо,
Граф одевается лениво,
Отделкой розовых ногтей
Зевая, занялся небрежно,
И галстук вяжет непрележно...

(V, 11—12)¹⁴.

Незначительное отступление от нормы, легкий изъян («неправильный, небрежный лепет, / Неточный выговор речей») — это то, что придает особую прелесть как светским красавицам, так и произведениям искусства.

Не дай мне Бог сойтись на бале
Иль при разъезде на крыльце
С семинаристом в желтой шале
Иль с академиком в чепце!
Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

(Гл. 3, XXVIII)

И Пушкин бравирует тем, что вводит в свой поэтический язык не только разговорные слова и просторечья, но и обилие галлицизмов и англицизмов:

Но панталоны, фрак, жилет,
Всех этих слов на русском нет;
А вижу я, винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами...

(Гл. 1, XXVI)

Ярким примером спреццатуры является то, как Пушкин играет с рифмой. Очевидно, что в банальной, многократно употреблявшейся рифме смысловое значение понижено. И Пушкин откровенно смеется над рифмами «любовь—кровь», «камень—пламень», «сладость—младость» или «морозы—розы»:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы розы,
На, вот возьми ее скорей!)

(Гл. 4, XLII)

Но использование избитой рифмы является в данном случае особенным поэтическим щегольством. Разумеется, только невзыскательный читатель ждет рифмы «морозы—розы». Бросая в лицо читателю именно эту рифму, Пушкин одновременно иронизирует над недостаточно искусственным читателем и бравирует своей свободой использовать рифму, казалось бы противоречащую хорошему вкусу. То, что в любом другом контексте выглядело бы как банальность, возводится поэтом в особый изыск, который может себе позволить только настоящий денди. Воистину хорошим вкусом оказывается не отказ от банальности, а умелое ее использование¹⁵.

Но самым ярким примером спреццатуры является сама онегинская строфа. Думается, что лучше всего онегинскую строфу можно определить как *диссимуляцию сонета*. По наблюдениям Эдварда Станкевича, онегинская строфа сочетает в себе две формы сонета — шекспировский сонет и итальянский сонет Петрарки, то есть 14 строк с разным способом их разделения на три катрена и куплет (пуант) или два катрена и два терцета¹⁶. С формальной точки зрения онегинская строфа близка к сонету, но сонет представляется Пушкину хотя и прекрасной, изящной формой, но слишком строгой, слишком совершенной, слишком отточенной и как бы нарочитой, а потому он словно пытается обмануть читателя и представить сонет не сонетом, а чем-то другим. Проводя аналогию с небрежно повязанным галстуком денди, можно сказать, что Пушкин слегка развязывает туго затянутый узел сонета. Теперь в нем нет жесткого разделения на катрены, терцеты и куплеты. Пушкин применяет самые разнообразные способы рифмовки, но при этом строго придерживается выбранной схемы. Более того, используя перенос (enjambement), Пушкин нарушает ощущение законченности и самодостаточности сонетной формы. См., например, enjambement от строфы XXXIX к XL или XV—XVI в восьмой главе. Примеров аналогичного использования переноса достаточно много.

Форма сонета, по словам Пушкина, — «стесненная» (ср.: «Певец Литвы в размер его стесненный / Свои мечты мгновенно заключал» — III (1), 214). Поэтому тем важнее создать в нем ощущение свободы, легкости, непринужденности, небрежности. Приближая строгую форму к разговорной речи, как за счет использования разговорной лекси-

ки, так и за счет четырехстопного ямба и свободного синтаксиса, поэт достигает особого изыска поэтической речи своим щегольским использованием сонетной формы. Как небрежно повязанный галстук выглядывает щегольством только на безупречном костюме, так и иллюзия легкости и непринужденности особенно нужны в «естественном» размере, то есть в строгой форме сонета.

Как справедливо отмечала еще Лидия Гинзбург, «Пушкин любил пробовать себя в схватке с ограничениями. Для него стеснительная традиция — это вроде мрамора и гранита, которые надо одолеть, создавая <...>. Отвергая эффекты, Пушкин искал эффект преодоления ограничений и рождавшуюся в этой победе иллюзорную легкость»¹⁷. Здесь следует добавить, что для Пушкина важно не только преодоление «мрамора» предмета, но и обнаружение его фактуры. Как Микеланджело, стремившийся высвободить в своей скульптуре пластическую форму из мраморной глыбы, сохранял при этом элементы формы первоначального блока (вспомним его рабов), так и Пушкин оставляет элементы (или иллюзию) шероховатости в созданной им стихотворной форме.

В заключение отметим, что если онегинская строфа является квинтэссенцией пушкинского дендизма и его владения искусством спреццатуры, то героиня романа является музой спреццатуры. Она олицетворяет строгость и одновременно непринужденность онегинской строфы¹⁸. «Стесненному» размеру сонета соответствует «утеснительный сан» канона светского поведения, твердой форме стиха — твердое следование правилам светской игры. Эволюции Татьяны, то есть ее превращению из уездной барышни в «законодательницу зал» соответствует эволюция пушкинской музыки, которую поэт наконец выводит в свет во всем ее блеске, строгости и совершенстве:

И ныне музу я впервые
 На светский раут привожу;
 На прелести ее степные
 С ревнивой робостью гляжу.
 Сквозь тесный ряд аристократов,
 Военных франтов, дипломатов
 И гордых дам она скользит;
 Вот села тихо и глядит,
 Любуясь шумной теснотою,
 Мельканьем платьев и речей,
 Явленьем медленным гостей
 Перед хозяйкой молодою
 И темной рамою мужчин
 Вкрут дам как около картин.

(Гл. 8, VI)

Параллель между формой поведения и формой поэзии здесь особенно очевидна. Теснота, утесненность и ее преодоление характеризуют как блестящее общество аристократов (придворных франтов-ден-

ди), так и строгую форму стиха — сонет или онегинскую строфу. Характерно, что понятие «тесный» постоянно сопутствует определению Пушкиным как светских собраний, так и формы сонета¹⁹. Спреццатура — это то, что превращает придворного в денди или «причудницу большого света» в «законодательницу зал», а сонет — в онегинскую строфу²⁰.

Примечания

¹ В этом смысле Онегин для него точно так же олицетворяет прошлое поэта, как и Ленский. И наивный, «высокий», романтизм Ленского, и социальный дендизм Онегина таят в себе опасность вырождения в пародию на западные модели. Это, однако, не означает, что Пушкин полностью отвергает романтизм как явление литературное или дендизм как явление социальное и политическое. Он делает прямо противоположное: он защищает романтизм от «романтизма» и дендизм от «дендизма».

² См.: *Hay D. The Italian Renaissance in its historical background.* Cambridge, 1961. О проблеме самотворчества (self-fashioning) подробнее см.: *Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning.* Chicago, 1980.

³ Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб., 2002. С. 212.

⁴ *Вазари Дж.* Жизнеописания знаменитых живописцев. СПб., 1999. С. 218.

⁵ Одним из самых известных примеров в литературе является роман Бульвера Литтона «Пела, или Приключения джентльмена», книга, как известно, хорошо знакома Пушкину. Но между Литтоном и Кастильоне тянется мостик и к Тассо, и к Ариосто, и к Монтеню, и, конечно же, к английской традиции — от Джорджа Путенхэма (теоретика поэзии и современника Шекспира) до Франсиса Бэкона и Байрона. Так, Путенхэм рекомендовал поэтам писать так, чтобы их «мастерство казалось естественным, а не результатом учебы или труда».

⁶ Известно, что Тассо, будучи придворным, был большим поклонником Кастильоне. В своих диалогах Тассо говорит о «испреццатура кортежиана». Будучи сам придворным, Тассо часто возвращался к проблемам, поставленным Кастильоне. Так в диалоге, *Malpighi* (1583), герой, чьим именем назван диалог, хвастается, что знает Кастильоне наизусть.

⁷ Сам Байрон возводил комический стиль «Беппо» и «Дон Жуана» к поэмам Пульчи и Ариосто. Для Байрона «душа такой строфы заключается в ее вседозволенности» (*Byron's letters and journals: In 11 vols.* London, 1976. Vol. VI. P. 208). О влиянии на Байрона итальянской поэтической традиции см.: *Hobsbaum Ph.* *Byron and the English Tradition // Byron J. Wrath and Rhime.* London, 1983. P. 45—52.

Сравнению «Онегина» с «Беппо» уделено несколько работ, включая недавнюю книгу Н. В. Драгомирецкой (А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»: Манифест диалога — полемики с романтизмом. М., 2000. С. 83—121). Однако эти работы не уделяли достаточного внимания влиянию комической итальянской поэзии, и поэтике спреццатуры в частности. Поэтому такие аспекты «Беппо», как болтливость повествователя, его афишируемая неспособность контролировать повествование и справиться с собственной музой, поддразнивание читателя, легкий, игривый юмор, — во многом обязаны поэтике спреццатуры. Пушкин в 1824 г. заметил по поводу «Евгения Онегина»: «она писана строфами, едва ли не вольнее строф „Дон Жуана“»⁸. Это черновик письма К. А. Бестужеву от 8 февраля 1824 г. (XIII, 388). Томашевский определил стиль «Евгения Онегина» как «стиль непринужденной беседы» (см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин: В 2 кн. М.; Л., 1956. Кн. 1: (1813—1824). С. 606—607).

⁸ *Gombrich E. H.* *Art and Illusion.* Princeton, 1969. P. 195.

⁹ Цит. по: Пушкин в прижизненной критике. 1828—1830. СПб., 2001. С. 49.

¹⁰ Как истинный денди, который, кстати, описывается весьма схожим с историческим денди Бо Браммелем, проводящим часы за своим туалетом, тщательно одеваясь, моясь, чистя зубы и щеки, Онегин все делает «небрежно»: «В сердечных письмах так небрежен» (гл. 1, X), Ольгу ведет, «скользя небрежно» (гл. 5, XLIII). Существенно, что Татьяна в конце романа поражает Онегина именно небрежностью манеры: «Кто ей внушил и эту нежность, / И слов любезную небрежность?», «Кто б смел искать девчонки нежной / В сей величавой, в сей небрежной / Законодательнице зал?» (гл. 8, XXVIII).

¹¹ Примеров много. Ср.: «Должно заметить, что чем ближе подходит он к настоящему времени, тем искреннее, небрежнее и сильнее становится его рассказ» (XII, 19).

¹² В стихотворении, обращенном, по всей видимости, к А. Илличевскому, известному среди друзей Пушкина искусством рисования, Пушкин называет его кисть небрежной:

Дитя Харит и вображенья,
В порыве пламенной души,
Небрежной кистью наслажденья
Мне друга сердца напиши...

(I, 174)

¹³ Сочинения великих итальянцев XVI века. С. 215.

¹⁴ Пушкин, согласно воспоминаниям Алексея Вульфа, культивировал небрежность даже в Михайловском и учился небрежности у Байрона, хотя, как подчеркивает Вульф, эта небрежность была только кажущейся, ибо «Пушкин относительно туалета был щепетилен» (Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. СПб., 1998. Т. 1. С. 419).

¹⁵ Аналогичным образом Пушкин бравирует своим использованием банальной рифмы «сладость—младость»:

Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где, вечная к ней рифма, *младость*?
Ужель и вправду наконец
Увял, увял ее венец?

(Гл. 6, XLIV)

¹⁶ См. статью Ростислава Евдокимова-Вогака, подробно разбирающую онегинскую строфу как форму русского сонета: Пушкинский «Езерский», сонет и сонетный венок // Альманах 2001. Проза и поэзия США, России, Канады, Израиля, Эстонии. 2001. С. 169—181.

¹⁷ Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997. С. 29—30.

¹⁸ «Равнодушная княгиня», «неприступная богиня», Татьяна одновременно и «простая дева, с мечтами, сердцем прежних дней». Между изображением Пушкиным Татьяны и самой формой романа — необычайное сходство. Татьяна олицетворяет собой пушкинский идеал небрежной стесненности, сдержанной энергии («Где, где смятенье, составанье?» — гл. 8, XXXIII; «Свободно дома принимает, / В гостях с ним молвит слова три, / Порой одним поклоном встретит, / Порою вовсе не заметит: / Кокетства в ней ни капли нет — / Его не терпит высший свет» — гл. 8, XXXI). Перед удивленным Онегиным Татьяна предстает как своего рода сонет, как твердая и совершенная форма:

Как изменилася Татьяна!
Как твердо в роль свою вошла!

Как утеснительного сана
Приемы скоро приняла!
Кто б смел искать девчки нежной
В сей величавой, в сей небрежной
Законодательнице зал?
И он ей сердце волновал!

(Гл. 8, XXVIII)

¹⁹ См. об Онегине: «Он оставляет раут тесный». Автор-рассказчик о балах: «Люблю я бешеную младость, / И тесноту, и блеск, и радость, / И дам обдуман-ный наряд» (гл. 1, XXX).

²⁰ Обращаясь к светским дамам, не достигшим совершенства дендизма и не владеющим искусством спецтатуры, Пушкин критикует их как раз за чрезмерную точность и отпугивающее совершенство:

Причудницы большого света!
Всех прежде вас оставил он;
И правда то, что в наши лета
Довольно скучен высший тон; <...>
К тому ж они так непорочны,
Так величавы, так умны,
Так благочестия полны,
Так осмотрительны, так точны,
Так неприступны для мужчин,
Что вид их уж рождает сплин.

(Гл. 1, XLII)

В. В. Орехов

(Симферополь, Украина)

«ПОЛТАВА» А. С. ПУШКИНА И «МАЗЕПА» В. ГЮГО: НЕВСТРЕЧНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

5 апреля 1828 г. А. С. Пушкин начал поэму о Мазепе, которую писал с перерывами до сентября того же года. Хотя поэма именовалась «Полтавой», в читательском сознании она неизбежно должна была связаться с известной поэмой Байрона «Мазепа» (1817). Учитывая бесконечные споры критиков о «подражаниях Байрону» в южных поэмах¹, Пушкин, конечно, обдумывал, каким образом внешне оформить отношение своего нового произведения к поэме Байрона.

К этому времени А. С. Пушкин преодолел влияние Байрона², и «Полтава» имеет совершенно оригинальный сюжет, разрешение темы и поэтику, порой сводимую к «прагматическому изложению»³ исторических событий. Поэма Байрона послужила для поэта источником

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
ФОНД РАЗВИТИЯ ЭКОНОМИЧЕСКИХ И ГУМАНИТАРНЫХ СВЯЗЕЙ
«МОСКВА—КРЫМ»

ПУШКИН И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Материалы шестой Международной конференции

Крым, 27 мая—1 июня 2002 г.

Санкт-Петербург,
Симферополь,
2003