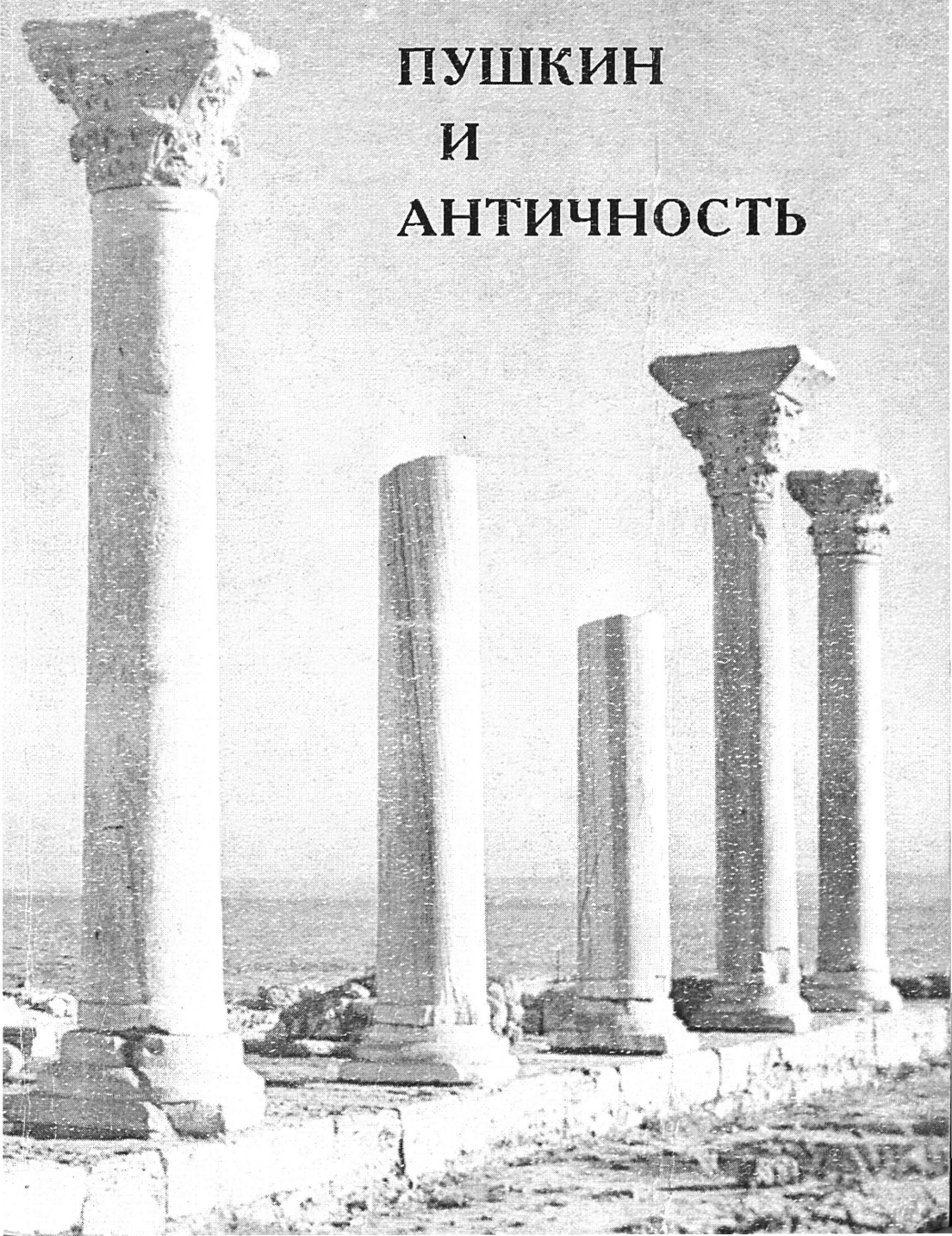


**ПУШКИН
И
АНТИЧНОСТЬ**



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М.Горького

ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ АНТИЧНОСТИ

**ПУШКИН
И
АНТИЧНОСТЬ**

Москва
«Наследие»
2001

ББК 83.3

Ответственные редакторы:
доктор филологических наук *И.В.Шталь*,
доктор филологических наук *А.С.Курилов*

Рецензенты:
доктор филологических наук *Е.В.Федорова*,
кандидат филологических наук *С.А.Небольсин*

ПУШКИН И АНТИЧНОСТЬ.— М.: Наследие, 2001.—
141 с.

Плодотворное воздействие античности на литературу и культуру Новой Европы не раз было темой специального исследования. В этой книге та же тема раскрывается на материале русской литературы, поэзии и прозы А.С.Пушкина. Рассчитано на широкий круг читателей.

ISBN 5-9208-0046-1

© Авторы статей, 2001
© Т.А.Заика, оформление, 2001
© ИМЛИ им. А.М.Горького РАН,
«Наследие», 2001

Несколько вступительных слов

«Пушкин и античность» — название для сборника статей, приуроченных к юбилею и объединенных лишь темой, вполне в духе традиции. Именно так в 1938—1939 гг., готовясь отметить знаменательную дату стосорокалетия со дня рождения великого поэта, озаглавили каждый свой отклик на это событие крупнейшие филологи-классики страны: Н.Ф.Дератани, М.М.Покровский, И.И.Толстой.

Подробное название привлекало тем, что не ставит преград в раскрытии и воплощении темы. Видимо, поэтому последующие шестьдесят лет, как показывает библиография, к нему обращались самые разные авторы. Обратились и мы.

В нашей маленькой книге собраны вместе исследования, по своим поисковым направлениям и методам продолжающие ранее высказанную идею или предлагающие новую. Однако, как бы ни разнились эти работы по исследовательскому подходу и выбору темы, их объединяет одно — любовь и преданность национальной святыне, желание сделать по мере своих сил свет ее немеркнущим. Попутно решаются вопросы литературоведческого и культурологического характера.

Несколько статей выполняют как бы роль античных схолий: дают пояснения к античным реалиям, упомянутым у поэта. Однако введение подобных, казалось бы узких, уточнений напрямую связано с идеей многозначности мифо-эпического образа, каким он предстает в литературе и культуре античных Греции и Рима, и с идеей мифологизации реальных лиц античной истории. При этом под мифологизацией понимается восприятие событий или лица как некоей сакральной реальности, прошедшей путем вымысла через призму общественного сознания.

Все, что нам известно об античных героях, богах, людях, событиях, известно из памятников литературы и материальной

культуры и, по сути, является художественным вымыслом, но вымыслом особого рода, вымыслом, в основе которого лежит реальный факт бытия или факт общественного сознания.

Мифо-эпический или историко-мифологический образ многозначен, и поэт иной эпохи, принимая его в свой поэтический арсенал, допуская к своему собственному осмыслению мира, берет у него то, что близко, что помогает ему раскрыть его собственный поэтический замысел, а, в конечном итоге, обогащает его творчество глубиной ассоциаций. Об этом статьи И.В.Шталь, Л.А.Самуткиной, И.А.Бойко.

Поэтика и эстетика античности в преломлении русской художественной школы XVIII — начала XIX века, стали предметом исследования в статьях А.С.Курилова, Т.Г.Мальчуковой и Ю.В.Шеиной. Но если статья Т.Г.Мальчуковой тематически продолжает серию принадлежащих автору публикаций, а Ю.В.Шеина расширяет представления об истоках буколических мотивов в лирике Пушкина, то статья А.С.Курилова занимает совершенно особую позицию: это первое в современном литературоведении обращение к античности как оценочному критерию, дающему возможность проследить эволюцию отношений критика к поэту, В.Г.Белинского к А.С.Пушкину.

В сборнике присутствует и статья философско-психологического плана. Мифологема «Уран-Крон-Зевс» рассматривается А.И.Иваницким применительно к трагедиям «Скупой рыцарь», «Король Лир», «Тартюф» (Пушкин-Шекспир-Мольер).

Сведения о фондах Курского областного краеведческого музея, собрании подлинных, навеянных античностью вещей, в основном, из окрестных дворянских поместий, молчаливых свидетелей пушкинской эпохи, интересных и самих по себе и как наглядная связь времен, представлены в статье И.П.Нерубенко.

В книгу включена подробная библиография, в основном, отечественных авторов на тему «Пушкин и античность», имеющая помимо общеинформационной также и цель зримо определить место предлагаемых исследований в общей системе научных разработок.

И.В.Шталь

МИФОЛОГИЯ
И
МИФОП'ВОРЧЕСТВО

И. В. Шталь

АНТИЧНЫЕ СХОЛИИ К СОЧИНЕНИЯМ А. С. ПУШКИНА

Схолии — это пояснительные заметки, сделанные заинтересованным лицом, ученым переписчиком или просто читателем, на полях древних рукописей, рядом с текстом, нуждающимся в пояснении.

Схолии — слово древнегреческое, от ἡ σῶλή «досуг», однокоренное с понятием «школа», поскольку первоначально «школьные» занятия приходились на время, когда юношество отдыхало в перерывах на палестре, месте для физических упражнений.

Схолии — «заметки на досуге», не претендующие на ученость, заметки, сделанные во многом для себя, уточняющие смысл, заметки по поводу.

Схолиями пестрят поля рукописей и древнегреческих, и римских авторов. Сведенные вместе, они составляют теперь отдельные и обширные собрания.

Появились схолии, естественно, тогда, когда поэтика и эстетика произведений стали малопонятны, а потому и затруднительны для восприятия читающего, требуя дополнительных сведений или специального истолкования, иными словами, — по прошествии определенного и немалого времени с момента создания самого произведения. Так, в частности, было с Гомером, к эпическим поэмам которого, «Илиаде» и «Одиссее», античность имела обширнейшие комментарии и многочисленные схолии, дошедшие, частично, и до наших дней.

Так обстояло дело в античности, а теперь в схолиях нуждается и русская литература начала XIX в., в той ее части, где силь-

но проникновение в нее и слияние с ней античных образов и понятий. Именно такова поэзия А.С.Пушкина, наполненная античными реалиями, емкими и многоплановыми, для образованных людей пушкинской эпохи — близкими и хорошо знакомыми, для современного читателя — чуждыми и почти безгласными.

Схолия первая — к эпиграмме А.С.Пушкина (1829) на Н.И.Надеждина (1804—1856), ученого и публициста, издателя и редактора журнала «Телескоп» (1831—1836):

Сапожник
(Притча)

Картину раз высматривал сапожник
И в обуви ошибку указал;
Взяв тотчас кисть, исправился художник.
Вот, подбочась, сапожник продолжал:
«Мне кажется, лицо немного криво...
А эта грудь не слишком ли нага?»...
Но Апеллес прервал нетерпеливо:
«Суди, дружок, не свыше сапога!»

Есть у меня приятель на примете:
Не ведаю, в каком бы он предмете
Был знатоком, хоть строг он на словах,
Но черт его несет судить о свете:
Попробуй он судить о сапогах!

Эпиграмме предпослан эпиграф, поэтическая строка И.И.Дмитриева: «Но видно по всему, что он семинарист».

«Семинарист», для А.С.Пушкина и людей его круга, — определение не столько социальное, сколько культурологическое, человек узкого кругозора и ограниченных творческих возможностей, а потому самоуверенный и даже заносчивый. В собрании исторических анекдотов, привлечших внимание А.С.Пушкина и им записанных, есть и анекдот о Надеждине, вполне отражающий отношение к нему Пушкина: «Я встретился с Надеждиным у Погодина. Он показался мне весьма простонародным, vulgar¹, скучен, заносчив и без всякого приличия. Например, он поднял платок, мною уроненный. Критики его были очень глупо написаны, но с живостию, а иногда и с красноречием. В них не было мыслей, но было движение; шутки были плоски».

Ситуация, составившая основу пушкинской эпиграммы, вос-

ходит к анекдоту, известному по античным литературным источникам: диалогу между профаном, «семинаристом», и мастером. В роли античного «семинариста» выступает сапожник, в роли мастера — реальные исторические засвидетельствованные лица: знаменитый древнегреческий художник Апеллес или известный музыкант Стратоник.

Рассказ о сапожнике и Апеллесе находим у римлянина Плиния Старшего в «Естественной истории» (I в. н.э.), рассказ о сапожнике и Стратонике — у древнегреческого писателя Афиней в «Пирующих софистах» (II в. н.э.).

У Плиния читаем (XXXV, 84—85): «У Апелласа была вообще постоянная привычка никогда не проводить ни одного дня, как бы он ни был занят, без того, чтобы не совершенствовать свое искусство, проведя хотя бы линию, и это от него вошло в поговорку². И еще он выставлял на балконе законченные произведения на обозрение прохожим, а сам, скрываясь за картиной, слушал отмечаемые недостатки, считая народ более внимательным судьей, чем он. И рассказывали, [был] некий сапожник, порицавший его за то, что он на одном сандалиии с внутренней стороны сделал меньше петель, а на следующий день тот же сапожник, гордясь исправлениями, сделанными благодаря его вчерашним замечаниям, стал насмеяться по поводу голени, он же в негодовании выглянул и крикнул, чтоб сапожник не судил выше сандалиии,— и это тоже вошло в поговорку»³.

В свою очередь Афиней передает (VII, 351a): «Когда сапожник Микон стал спорить с ним о музыке, Стратоник сказал, что ему нет до него дела, поскольку он ведет речь о том, что выше лодыжки»⁴.

Оба античных текста А.С.Пушкину были знакомы: Афиней он читал по-французски и даже делал из него переводы (1826 г.), хрестоматийный текст Плиния естественно читали по-латыни все, кто изучал этот язык. А в Царскосельском Лицее латынь изучали с чтением авторов, и по нашим теперешним меркам Пушкин в этом предмете преуспел. Во всяком случае, «Путешествие в Арзрум» включает описание некоего болезненного состояния, сделанное им ради соблюдения приличий по-латыни. Подобно герою своего романа, он ставил *vaie* «прощай» в конце юношеских писем, разбирал латинские эпитафии, читал Горация и Вергилия и, как видим, «дней минувших анекдоты, от Ромула до наших дней, хранил он в памяти своей».

В начале XIX в., эпоху А.С.Пушкина, античность все еще со-

храняла за собой привлекательность и авторитет образца, и именно поэтому основу современной ему эпиграммы поэт заимствовал у античного автора.

Отбросив архаизирующие детали: картина, выставленная на балконе, сандалии как обувь изображенного персонажа, — эпиграммист сохранил основное — собеседника самонадеянного сапожника — и назвал его имя: Апеллес. Апеллес — художник, известный картиной рождения Афродиты из морской пены, или, более прозаически, картиной, изображающей Афродиту, выходящую из морских волн. Для широкой читающей публики в те годы имя Апеллеса более на слуху по античным литературным источникам, чем имя Стратоника, и потому скорее может служить непререкаемым аргументом в пользу того или иного суждения.

Апеллес, под пером А.С.Пушкина, становился практически мифо-эпическим образом, неоспоримо обладающим реальностью художественного вымысла. «Семинарист» Надеждин — заносчивый сапожник, и судить ему «не свыше сапога», а оборвал его нелепую критику не автор эпиграммы, но по сути авторитет, шагнувший из далекой античности, высветивший традицию и поддержавший ее. Ничто не ново. Такое уже было, и на это «такое» уже отвечали, весело и остроумно.

Схолия вторая — к стихотворению «Александр Львовичу Давыдову (на приглашение ехать с ним морем на полуденный берег Крыма)» (1824 г.):

Нельзя, мой толстый Аристипп:
Хоть я люблю твои беседы,
Твой милый нрав, твой милый хрип,
Твой вкус и жирные обеды,
Но не могу с тобою плыть
К брегам полуденной Тавриды.
Прошу меня не позабыть,
Любимец Вакха и Киприды!
Когда чахоточный отец
Немного тощей Энеиды
Пускался в море наконец,
Ему Гораций, умный льстец,
Прислал торжественную оду,
Где другу Августов певец
Сулил хорошую погоду.
Но льстивых од я не пишу:
Ты не в чахотке, слава богу;

У неба я тебе прошу
Лишь аппетита на дорогу.

Жанр стихотворения — послание на случай. Цель — выразить свое отношение — приятное — к некоему лицу, воссоздав образ этого лица.

Стихотворение включает, условно говоря, четыре взаимопроникающих и взаимодополняющих лексико-семантических, словесно-содержательных уровня.

Уровень первый: русский барин, хлебосольный, добродушный, тучный и одышливый, любитель мирных бесед и радостей плоти.

Уровень второй: он же — Аристипп, древнегреческий философ-«гедонист» IV в. до н.э.

Уровень третий: он же — Вергилий, но без чахотки, а пишущий послание — его умный друг, Гораций, но без присущей тому лести.

Уровень четвертый: он — исторически реальное лицо, Александр Львович Давыдов, брат героев 1812 года, сводный — генерала Николая Николаевича Раевского и родной — Василия Львовича Давыдова.

Уровень первый особого комментария не требует: он на поверхности. Уровень второй — дело иное. Упомянуть о принадлежности Аристиппа к определенной философской школе — это значит сказать очень мало или, скорее, не сказать ничего.

Аристипп в истории духовной жизни Греции — фигура колоритная. Диоген Лаэртский в сочинении «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» (конец II — начало III вв.), где биографии философов строятся, во многом, на исторических анекдотах, отводит Аристиппу достаточно много места и говорит о нем и его учении с неподдельным интересом.

По сведениям Диогена Лаэртского, Аристипп был родом из Кирены (греческая колония на побережье Северной Африки), а в Афины он приехал, чтобы стать учеником Сократа. Основал философскую «гедонистическую» (ἡ ἡδονή — удовольствие, наслаждение) школу и имел учеников, так называемых киренаиков.

По учению Аристиппа, главное в мире — движение, плавное (что приносит наслаждение и есть благо) и резкое (что приносит боль, страдание и благом, естественно, не является). Человеку свойственно стремиться к благу и, тем самым, к наслаждению.

Сторонник плавного движения, Аристипп умел находить наслаждение во всем, что было ему в этот момент доступно, не помышляя о невозможном. А потому смог, не теряя достоинства, вступать в контакт, уживаясь с самыми разными людьми, в том числе и с сиракузским тираном Дионисием, при дворе которого некоторое время находился. И был этим горд.

«Однажды, когда он проходил мимо Диогена, который чистил себе овощи, тот, насмехаясь, сказал: “Если бы ты умел кормиться вот этим, тебе не пришлось бы прислуживать при дворе тиранов”. — “А если бы ты умел обращаться с людьми, — ответил Аристипп, — тебе не пришлось бы чистить себе овощи”» (II, 68)⁵.

Он первый, к неудовольствию своего учителя Сократа, стал брать деньги за обучение со своих учеников, но ценил не богатство, но возможность с помощью богатства обрести наслаждение.

Заметив, что его раб изнемогает под тяжестью мешка с деньгами, который он нес, он предложил ему выбросить лишнее и нести, сколько сможет. Оказавшись на разбойничьем корабле, на виду у всех выбросил свои деньги за борт, говоря, что лучше золоту погибнуть из-за Аристиппа, чем Аристиппу из-за золота.

Любил пиры, роскошь, был любовником знаменитых гетер, в том числе гетеры Лаиды (Лаисы). Современники упрекали его в изнеженности. Оставил после себя несколько сочинений и среди них — «О роскоши древних» (древних — для самого Аристиппа).

В стихотворении А.С.Пушкин именует Аристиппом адресата своего послания. Под пером поэта Аристиппом становится русский барин, но если он и Аристипп, то Аристипп «свой», «домашний», толстый не от роскоши пиров, но от жирных обедов, и, однако, — «любимец Вакха и Киприды», а не просто пьяница, охочий до женского пола. Образ русского барина приподнят, образ древнегреческого философа, теоретика и практика наслаждений, приземлен. Перед нами русский Аристипп, друг адресата послания, «мой Аристипп».

Ситуация: дарение стихотворного послания отъезжающему другу — имеет параллель в античности. Это — третья ода первой книги Горация, посвященная Вергилию, отъезжающему в Афины. Выбор сопоставляемых лиц (Вергилий на месте русского Аристиппа, Гораций на месте поэта) не случаен. Отношение к Вергилию, знаменитейшему римскому поэту здесь, хотя и уважительно, но несколько иронично. Гордость римского «золотого

века», эпическая «Энеида», оказалась «немного тощей» (по сравнению с эпосом Гомера, разумеется), а ее творец, под стать своему творению, — чахоточным. Заметим попутно, что оценочная реплика Пушкина будет затем принята русской критикой в лице В.Г.Белинского⁶ и прочно войдет в восприятие русским обществом римской литературы века Августа.

И все же Вергилий, как его ни подать, есть Вергилий; и сопоставление с ним лестно. Что же касается Горация, то поэт относится к нему сочувственно. Вспомним его переводы из Горация (Оды, кн. II; 7) и «Памятник», вслед за Державиным, написанный в подражание Горацию. Несколько сочувственных строк при прозорливом анализе одной из его од находим также в незаконченных отрывках «Цезарь путешествовал» (1835 г.).

Так что Пушкин-Гораций подносит своему Аристиппу-Вергилию оду, и ода эта не льстива, но иронична: новому путешественнику, хоть он почти Вергилий, желают в дорогу нечто вполне заземленное (сниженный план) — аппетита.

И, наконец, последнее. Адресат послания, Александр Львович Давыдов, — сын Екатерины Николаевны Давыдовой, по первому мужу — Раевской, владелицы обширного и богатого поместья, села Каменка Киевской губернии. Родной брат Александра Львовича, Василий Львович Давыдов, близкий знакомый А.С.Пушкина, был членом тайного Южного общества и председателем Каменецкой управы этого общества. В Каменку А.С.Пушкин наезжал из Кишинева в годы своей южной ссылки и хорошо знал ее обитателей, что и нашло отражение в напутственных стихах.

Схолия третья — по сути дополнение к схолии второй, или ее продолжение.

В ранней поэзии А.С.Пушкина мелькает имя собственное Лаиса, которое мало что говорит современному читателю и почитателю поэта. Между тем для творчества А.С.Пушкина Лаиса — образ собирательный: блистательная куртизанка («ветренная Лаиса»), с годами, по необходимости, ставшая лицемерно благочестивой («благочестивые Лаисы»). В послании к Ф.Ф.Юрьеву (1821 г.) — «Любимец ветреных Лаис», в послании к кн. А.И.Горчакову (1819 г.) — «когда в кругу Лаис благочестивых».

Реальная же Лаиса — знаменитая гетера, возлюбленная философа Аристиппа, которому среди прочих сочинений, принадлежат, согласно все тому же Диогену Лаэртскому, диалоги «К Лаисе» и «Лаисе о зеркале».

Выводы. В произведениях А.С.Пушкина многие из персонажей античного культурного круга исторически реальны и, будучи переданы через античный литературный источник, обретают форму и сущность античного мифа, каким мы его знаем, каким он дошел до нас. Ведь собственно античный миф не имеет адекватной записи и, будучи основан на реальности, истинности факта бытия или факта общественного сознания, содержит в себе непременно и вымысел поэтического пересказа. Но античный миф в авторском произведении античной литературы привычно выполняет роль парадигмы, примера, этического или эстетического норматива. Таков же и смысл ссылки на исторически засвидетельствованное лицо в античности, к которой столь часто прибегает А.С.Пушкин. Поэту интересно и важно не мнение его современника, пусть даже вполне достойного, но обращение к устоявшемуся и общепринятому, исходящему от античности. Историческая реальность античной эпохи в произведениях А.С.Пушкина становится мифом во всей его сложной многозначности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ vulgar (англ.) — вульгарный, пошлый.

Ср. «Никто б не мог ее прекрасной
Назвать; но с головы до ног
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. (Не могу...

XVI

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести:
Оно у нас покамест ново,
И вряд ли быть ему в чести,
Оно б годилось в эпиграмме...»

(«Евгений Онегин», гл. 8, XV—XVI).

² Nulla dies sine linea. Переносно: «Ни дня без строчки».

³ Пер. Г.А.Тароняна.

⁴ Перевод, не отмеченный особо, принадлежит автору статьи.

⁵ Пер. М.Л.Гаспарова.

⁶ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 23 т. М., 1954. Т. 5. С. 290.

Л.А. Самуткина

ЭОЛ В ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ПУШКИНА

Образ Эола в античности, как всякий мифологический образ, по самой сути своей многомерен. Выявить смысл его и специфику воплощения в литературе и искусстве России пушкинской эпохи — задача этой статьи.

Имя Эола встречается у многих античных авторов. Гомер в «Одиссее» (X, 1—76) сообщает, что Эол был сыном Гиппота, другом бессмертных богов (φίλος ἀθανάτοισι θεοῖσιν) и что Зевс сделал его владыкой ветров (κεῖνον γὰρ ταμίην ἀνέμων ποίησε Κρονίων). Эол жил на острове Эолия с женой, шестью сыновьями и шестью дочерьми, которых он отдал в жены своим сыновьям. Все они жили счастливо, когда к ним на остров прибыл Одиссей со своими спутниками. Эол доброжелательно встретил гостей и перед отплытием дал Одиссею бурдюк, где поместил все ветры, кроме попутного Зефира, чтобы они не мешали Одиссею во время плавания. Спутники Одиссея во время его сна открыли бурдюк, поднявшаяся буря унесла странников обратно к острову Эолия, но Эол отказался вновь принимать Одиссея полагая, что его возвращение связано с ненавистью к нему богов.

Вергилий в «Энеиде» (I, 50—86, 131—141) изображает Эола царем (гек) Эолии, родины ветров и их повелителем. Юпитер и Юнона к нему благосклонны, он — участник божественных трапез. Ветры были заключены в просторную пещеру, а Эол находился на вершине горы и ударом копья по склону открывал отверстие, через которое ветры устремлялись на свободу. Согласно Вергилию, Юнона обещала Эолу нимфу Деиопею, если он обрушит бурю на корабль Энея.

Гесиод в утраченной поэме «Каталог женщин» упоминает об

салии, и в Беотии (Paus. 9.40.5); отцом Танагры, эпонима города Танагры (Paus. 9.20.1).

Еврипид называет в «Ионе» Ксуфа сыном Эола, внуком Зевса (292).

Еврипид в двух несохранившихся трагедиях «Мудрая Меланиппа» (fr. 483—492 Nauck) и «Меланиппа-узница» (fr. 493—518 Nauck) изображает историю двух близнецов Беота и Эола. Из фрагментов «Мудрой Меланиппы» следует, что Меланиппа, дочь Эола и Гиппы (или Фетиды), которая была дочерью Хирона, родила от Посейдона близнецов. Трагедия «Меланиппа-узница» пересказана Гигином (Fab. 186). Меланиппа родила от Посейдона близнецов Беота и Эола, названного в честь деда. Неугодные деду внуки, после того как их мать была ослеплена и заключена в тюрьму, были выброшены на съедение зверям, но были подобраны пастухами и отданы царю Икарии Метапонту и его жене Феано, которая выдавала их до рождения собственных за своих. Феано решила убить близнецов, но Посейдон вмешался, и погибли ее собственные дети. Беот и Эол вернулись на родину за матерью, Посейдон даровал ей зрение. Гигин завершает свое повествование словами: «Метапонт взял Меланиппу в жены и усыновил ее сыновей, которые основали на Пропонтиде и назвали своими именами Беот — Беотию, а Эол — Эолию»⁴. Диодор Сицилийский переносит действие в Италию в Метапомп (IV.67.3—6). По его словам, Арна, дочь Эола, была отдана отцом, который не поверил в ее божественного супруга Посейдона и был ею недоволен, гостю из Метапомпа. Арна в Метапонте родила Беота и Эола, которых метапонтиец усыновил по воле оракула. Когда дети возмужали, они захватили власть в стране, но позднее Арна поссорилась с женой метапонтийца, близнецы встали на сторону матери и убили Автолиту. Метапонтиец был разгневан, и Беот с Эолом, взяв мать, отплыли в море в сопровождении многих друзей. Эол захватил в Тирренском море острова, названные по его имени Эолийскими, и основал город, названный им Липарой, а Беот, приплыв к Эолу, отцу Арны, и усыновленный им, получил в наследство Эолиду и страну назвал в честь матери Арной, а жителей ее — беотийцами.

В недошедшей до нас трагедии Еврипида «Эол» (fr. 14—42 Nauck) показаны трагические события в доме Эола из-за инцеста его сына Макарея и дочери Канаки. Эол, узнав о любви своих детей и появлении ребенка, разгневался и приказал от-

дать ребенка на съедение волкам, а дочь принудил к самоубийству, послав ей меч. Макарей, узнав о смерти Канаки, покончил с собой. Овидий в «Героидах» (письмо XI), подробно рассказал историю любви Макарея и Канаки, закончив ее на смерти Канаки. У Овидия Эол является повелителем ветров и потомком Юпитера (10—18). В псевдо-плутарховском сочинении «Собрание параллельных греческих и римских историй» читаем: «Эол, царь над тирренцами, имел от Амфитеи шесть дочерей и шесть сыновей. Младший сын Макарей склонил на прелюбодеяние сестру, та забеременела. Когда после ее родов отец послал ей меч, она, приняв справедливое решение, покончила с собой. Так же поступил и Макарей, как рассказывает Сострат во второй книге “Тирренских историй”» (312 c-d).

Таким образом, античных поэтов, мифографов, географов, историков и филологов привлекали более всего четыре мифологических эпизода связанных с именем Эола: господство Эола над ветрами; рождение Эола, родоначальника эолийцев, которые населяли материковую Грецию и Эолиду в Малой Азии; история близнецов Эола и Беота и история любви Макарея и Канаки, детей Эола. В античности предпринимались попытки определить генеалогические связи мифологических персонажей с именем Эол⁵. Как правило, выделяли трех мифологических персонажей: Эол, сын Эллина, Эол, сын Гиппота, Эол, сын Посейдона и брат Беота. Диодор Сицилийский (IV, 67.3—6) объединил их даже одной родословной:

Девкалион — Эллин — Эол — Мим — Гиппот (+ Меланиппа) — Эол — Арна (+ Посейдон) — Эол и Беот.

Имя «Эол» (Αἰόλος), которое является *proroguxtonon*, возводили в античное и новое время к прилагательному αἰόλος, которое является *ragoxutonon*. Прилагательное αἰόλος имеет значение «быстрый, стремительный» и значение «переменчивый, пестрый». Значение «быстрый, стремительный» связывали с Эолом, владыкой ветров, воздушной стихии; значение «пестрый, переменчивый, хитроумный» связывали с Эолом, сыном Эллина, родоначальником эолийцев.

Напротив, сходство гомеровского именованья Эола — Гиппотад (*Ἰπποτάδης* — сын Гиппота) и гесиодовского эпитета к имени Эола — конелюбец (*ἰπλοχάρης*) служило для сближения гомеровской и гесиодовской традиции. Однако, поэты, которые меньше всего думали о мифологической традиции, называли

Эола сыном Зевса (Юпитера), такими поэтами были Еврипид и Овидий.

Таким образом, имя Эола было хорошо известно в античности; при этом — благодаря поэтической славе Гомера и Вергилия — в литературе господствовала традиция представлений о Эоле как повелителе ветров; а в географии, толкующей происхождение народов и городов, — традиция представлений об Эоле, родоначальнике эолийцев. И с той и с другой традицией сталкиваемся в поэзии А.С.Пушкина.

Античные имя и слово у Пушкина неоднократно привлекали внимание многих наших отечественных ученых. Античное имя называли эмблемой (Д.П.Якубович), отмечались трагестированные античные образы (Р.В.Иезуитова), античные образы именовались сигналами воображаемого мира, мира античности (В.А.Грехнев), но наиболее полно динамику употребления античного слова описал Ю.Н.Тынянов в статье «Пушкин», которая вышла в свет еще в 1929 г.⁶

По мысли исследователя, для лицейского периода Пушкина характерны противоречивость лексических рядов, лексический эклектизм, эклектическая маскировка предметов без учета лексической окраски слов, которая воскрешает державинский строй, основанный на столкновении лексических рядов, т.е. все то, от чего Пушкин стремится не только уйти, перерабатывая свои лицейские стихи, но и осуждает в стихах Батюшкова. Позднее лицейские темы и жанры в творчестве Пушкина не исчезают, но преобразуются. Античное имя и слово остается у Пушкина, изгоняется отношение к нему как к предметному обозначению, маскировка предмета переходит в лексический тон, окрашивающий весь текст. Смена лексического плана заставляет переключать ассоциации. Отношение к слову не как к знаку предмета, а как к знаку слова, вызывающему ассоциативные лексические ряды, делает текст Пушкина двуплановым.

На примере употребления имени Эола можно проследить и юношеские погрешности и двуплановость слова у Пушкина. Поэт употребил имя «Эол» трижды.

В неоконченном лицейском произведении «Монах» есть отрывок:

Монах на все взирал смятенным оком.
То на стакан он взоры обращал,
То на девиц глядел чернец со вздохом,
Плешивый лоб с досадою чесал,

Стоя, как пень, и рот в сажень разинув,
И вдруг, в душе почувствовав кураж
И набекрень, взярясь, клобук надвинув,
В зеленый лес, как белоусый паж,
Как легкий конь, за дёвкую погнался.

Быстрее орла, быстрее звука лир
Прелестница летела, как Зефир.
Но наш монах Эол пред ней казался,
Без отдыха за новой Дафной гнался.

Здесь присутствуют разные лексические пласты: церковные слова (монах, чернец, клобук), просторечные (рот разинув, набекрень, девка), слова светского салона (девица, паж, кураж, прелестница), мифологические имена (Зефир, Эол, Дафна).

По настроению, по смешенности лексических пластов цитированные строки напоминают шуточное произведение Г.Державина «Желание Зимы», где рядом с мифологическими именами соседствуют областные слова, объяснение которым можно найти в словаре Даля (нюни-губы; вяха-тумак, удар, небывалый случай; трык — ветренный человек):

На кабаке, Борей
Эол ударил в нюни;
От вяхи той бледнея,
Борей вино и слюни
Из глотки источил,
Всю землю замочил.

.....

В убранстве козырбацком,
Со ямщиком-нахалом,
На иноходце хватском,
Под белым покрывалом —
Бореева кума —
Катит в санях Зима.

.....

Кати к нам, белолика,
Кати, Зима младая,
И, льстя седого трыка
И страсть к нему являя,
Эола усмири,
С Бореем помири.

Переключение ассоциаций читателя в мифологический мир позволяет отметить у обоих поэтов намек на знание мифа об

Эоле, владыке ветров. Здесь говорится о превосходстве Эола над ветром (Зефиром у Пушкина, Бореем у Державина).

И еще. В первой главе «Евгения Онегина» в XIX—XX строфах, посвященных балету, А.С.Пушкин пишет об Авдотье Истоминой:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, всё кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Ряд мифологических слов из «балетных» строф (богиня, Терпсихора, нимфы, Эол) позволяет Пушкину напомнить о знаменитой партии Флоры в балете Дидро «Зефир и Флора», исполненной А.Истоминой, и выразит свое восхищение перед талантом балерины.

В знаменитых словах «летит, как пух от уст Эола», сделавшихся расхожими, имя Эола — это эмблема ветра, именем владыки ветров обозначен ветер, его дуновение. Подобное употребление мифологического имени является мифологической метонимией, о которой не раз писалось уже в античности. Так, Плутарх в трактате «Как юноша должен слушать поэтические произведения» писал, что поэты употребляют имена богов в собственном смысле для обозначения олимпийских богов Зевса, Гефеста, Ареса и для указания неких сил, водителями и подателями которых являются боги; так, имя бога Ареса обозначает и бога войны, и войну, и оружие (23 а-с).

Пушкин иногда использовал мифологическую метонимию:

«Озарена лучом Дианы, // Татьяна бедная не спит» («Евгений Онегин». VI, II)

«Об нем она во мраке ночи, // Пока Морфей не прилетит, // Бывало, девственно грустит» («Евгений Онегин». VIII, XXVIII);

«Автомедоны наши бойки, // Неутомимы наши тройки» («Евгений Онегин». VII, XXXV);

«Усладить его страдания // Мнемозина притекла» («Рифма, звучная подруга...»).

При сопоставлении этих примеров со строкой об Эоле ясно, что имя Эол — не простая метонимия, она развернута в олицетворение, Эол предстает в образе некоего существа, который «дует», переключение этого образа в мифологический план показывает, что образ «Эол дует» не совпадает с античным мифологическим образом.

И, наконец, стихотворение «Обвал», которое было написано сразу после путешествия на Кавказ, 29 октября 1829 г., с французским в скобках пояснением заглавия «Avalanche», а напечатано в 1831 г. Сюжет стихотворения, как полагает Ю.Н.Тынянов, взят из книги французского путешественника Гамба. Эту книгу Пушкин использовал, но не назвал при написании «Путешествия в Арзрум». Ю.Н.Тынянов перевел из книги Гамба отрывок, где даны сведения и описание обвала на Тереке: «В двух верстах от Дарьяла мы увидели справа, на другой стороне Терека, ледяные глыбы — остатки ужасной лавины, свалившиеся с Казбека в 1817 г.: она покрыла больше двух верст и остановила течение Терека. Река вышла из берегов и сделала дорогу непроходимую для повозок в течение двух лет. Кажется, эта катастрофа повторяется каждые семь или восемь лет. Казбек покрывается в это время огромными массивами льда и снега, скопление которых кончается тем, что они теряют равновесие падая, покрывают громадные пространства»⁷.

Суровое и сжатое описание обвала у Пушкина неожиданно завершается именем Эола:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.

Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.

Вдруг, истощась и присмирив,
О Терек, ты прервал свой рев;

На задних волн упорный гнев
Прошиб снега...
Ты затопил, осwirепев,
Свои брега.

И долго прорванный обвал
Неталой грудой лежал,
И Терек злой под ним бежал
И пылью вод
И шумной пеной орошал
Ледяный свод.

И путь по нем широкий шел:
И конь скакал, и влекся вол,
И своего верблюда вел
Степной купец,
Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец.

Здесь имя Эол служит наименованием ветра, Эол — это метонимия, которая указывает на бога некоего ветра. И вновь пушкинский Эол не похож на античного.

Таким образом, из трех словоупотреблений имени «Эол» два раза оно указывает на ветер. Пушкинский контекст показывает, что Эол — это имя некоего (или любого) ветра, который стоит по сути своей в одном ряду с Бореем, Зефиром, Эвром, а не является их повелителем на острове Эолия.

Итак, встает вопрос, откуда же возникает у Пушкина этот по существу новый образ «дующего Эола». Об источниках античных мотивов у Пушкина писали И.И.Толстой, М.М.Покровский, Д.П.Якубович, Б.Томашевский, Г.С.Кнабе и многие другие⁸. Такими источниками могли быть и были лицейское образование; литература, русская и иностранная; театр; живопись; весь стиль эпохи. Д.П.Якубович привлек к исследованию влияния лицейского образования на творчество поэта руководство к изучению античности «Ручная книга древней классической словесности, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н.Кошанским» (СПб., т. 1 — 1816, т. 2 — 1817). Руководство охватывало как греческую, так и римскую словесность и состояло из следующих разделов: «Археология», «Обозрение классических авторов», «Мифология», «Древности». Как полагает исследователь, многие мифы становились известными Пушкину, иногда впервые, именно отсюда уже в лицейскую пору⁹. В отделе «Мифология» приводится миф об Эоле: «Эол.

Под сим именем греки и римляне поклонялись богу — владыке бурь и ветров. Отцом его называли то Юпитера, то Нептуна, то Гиппотеса, древнего царя островов Липарийских. Он получил от Юпитера царство ветров, которых представляли его служителями и называли известными именами: Зефир, Борей, Нот, Эвр. Эол держал их в цепях, в пещере, на одном из островов Средиземного моря, откуда не позволял им исторгаться, разве когда хотел свирепством бурь, ветров и наводнений получить выгоды или оказать услугу другим божествам. Поэты обыкновенно представляют его грозным и неумолимым». Далее лицеистам предлагалось прочесть 10-ю книгу «Одиссеи» Гомера и 1-ю книгу «Энеиды» Вергилия¹⁰.

В изобразительном искусстве, по словарю Джеймса Холла¹¹, Эол встречается на картинах с сюжетом о кожаном мешке с ветрами, который Эол подарил Одиссею. Эол также изображается выпускающим ветры из пещеры, а ветры изображаются в виде шаловливых путти. Однако чаще ветры изображались условно в виде одних лишь голов, без туловищ, их щеки надуты и они что есть силы дуют. В итальянской живописи они могут дуть в рог или раковину. Два ветра персонифицированы индивидуально: мягкий западный ветер Зефир, муж Флоры, и холодный северный — старый Борей. Итак, Эол сохраняет античный мифологический облик повелителя ветров, а ветры изображаются как эмблемы или персонификации. Однако смешение этих двух направлений встречается в эмблематическом рисунке к стихотворению Г.Р.Державина «К мореходу». Этот и другие рисунки были подготовлены для сборника «Анакреонтические песни». По замыслу поэта, каждое стихотворение должно было иметь заставку и виньетку. Рисунки сопровождалась пояснительными надписями — «программами». На заставке «К мореходу» было изображено божество с крыльями за спиной, стоящее на облаках, щеки его раздуваются, а другое божество верхом на льве затыкает рот дующего виноградную кистью. В программе написано: «Эол дует, а Бахус затыкает ему рот виноградную кистью»¹². Хотя «Анакреонтические песни» с рисунками были напечатаны только во второй половине XIX в. и Пушкин, вероятно, не видел этого рисунка, однако ясно, что с конца XVIII в. Эол приобрел эмблематическое значение, а образ «Эол дует» становится зримым.

В русской литературе имя Эола встречается неоднократно.

Г.Р.Державин привлекает античный образ Эола, повелителя ветров:

Спустил седой Эол Борей
С цепей чугунных из пещер;
Ужасные крыле расширя,
Махнул по свету богатырь;
Погнал стадами воздух синий,
Сгустил туманы в облака,
Давнул,— и облака расселись,
Пустился дождь и восшумел.

«Осень во время осады Очакова»

И.И.Дмитриев употребляет имя Эола как метафору, для обозначения ветра:

Ах! Скоро, милый друг, неистовый Эол
Помчится на крылах шумящих с гор на дол,
Завоет, закрутит, кусты к земле приклонит,
Свинцовые валы на озеро нагонит,
В пещерах заревет и засвистит в дуплах
И с воздухом смешит и листья и прах...

«Послание к Н.М.Карамзину»

Аналогично употребляет слово Эол и Е.А.Баратынский:

Поклонникам Урании холодной
Поет, увы! он благодать страстей;
Как пажити Эол бурнопогодный,
Плодотворят они сердца людей.

«Последний поэт»

И вот сентябрь! и вечер года к нам
Подходить. На поля и горы
Уже мороз бросает по утрам
Свои серебристые узоры.
Пробудится ненастливый Эол;
Пред ним помчится прах летучий,
Качаяся, завоет роща, дол
Покроет лист ее падучий,
И набегут на небо облака,
И, потемнев, запенится река.

«Осень»

Имя Эола в сочетании «Эолова арфа» служит названием оригинальной баллады В.Жуковского. Баллада «Эолова арфа» — это апофеоз романтически-безграничной любви, а образ оставленной на дереве арфы, своим звучанием напоминающей о певце,

наваян, как считают комментаторы, стихотворениями Фр.Маттисона «Песнь издалека» и И.И.Дмитриева «К лире»:

О ты, котора утешала
Меня в спокойны дни,
Священну дружбу воспевала,
Любовь и радости одни,—
Забудь твой глас, о нежна лира...

....

Молчи, доколь судьбы во гневе
Устремлены меня карать,
Виси на кипарисном древе,—
Не буду на тебя взирать.

Эолову арфу вспоминает Гете в «Посвящении» к «Фаусту»:

И я прикован силой небывалой
К тем образам, нахлынувшим извне.
Эоловою арфой прорыдало
Начало строф, родившихся вчерне.
Я в трепете, томленье миновало.
Я слезы лью, и тает лед во мне.
Насущное отходит вдаль, а давность
Приблизившись, приобретает явность.

(Пер. Б.Пастернака)

Известно, что «Кавказский пленник» Пушкина был украшен в рукописи немецким эпиграфом из «Фауста».

Образ «эоловой арфы» был популярен в английском и немецком романтизме, однако эолова арфа была известна не только в литературе. В конце XVIII в. во Франции и Англии было модным устанавливать в парках музыкальные инструменты под названием эолова арфа. Такой инструмент был установлен в 1810-х гг. и в Розовом павильоне Павловского парка.

«Розовый павильон состоял из небольшого четырехугольного здания с плоским куполом. Средний круглый кабинет его очень изящен. Это ротонда, освещаемая четырьмя полукруглыми окнами в фонаре. В рамках этих окон были некогда устроены четыре эоловых арфы. Каждая состояла из вертикально стоящего длинного деревянного ящика с натянутыми внутри его струнами; ветер, пробегая по струнам, искусно подобранным, извлекал из них, при открытых окнах, мелодические аккорды. Ныне эоловы арфы безмолвствуют — время давно их испортило» — писал Семевский в 1877 г. в своей книге «Павловск»¹³. Посмотреть Розовый павильон приезжали многие любопытствующие,

сохранились воспоминания, одно из которых относится к 1822 г.: «Будучи в Павловске, мы ходили смотреть знаменитый Розовый павильон (le Pavillion des roses); цветы только еще начинали распускаться, но я думаю, что когда все распустятся — это точно должно быть неописанной красоты. Тут я в первый раз увидела и узнала, что такое называется «Эолова арфа», и слышала, как она играет, когда ветер шевелит струны; выходит очень складно»¹⁴.

Композитор Берлиоз в инструментальном сочинении «Эолова арфа» изобразил оркестром поэтические звуки эоловой арфы. С конца XVIII в. стали создавать и другие музыкальные инструменты, издающие звук с помощью ветра, и в названии которых присутствует имя Эола: эолодикон, эолодион, эолина, эолопонтолон.

Итак, во времена Пушкина Эол был модным символом стихии ветра. Пушкинский образ Эола «вital в воздухе», и поэт увековечил его в своей поэзии, сохранив всю его привлекательность. Обширный античный цикл мифов об Эоле сократился ко времени А.С.Пушкина в культуре эпохи до эмблемы ветра, а античный миф об Эоле, повелителе ветров, остался существовать на периферии ее.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Плутарх*. Застольные беседы // Изд. подг. Я.М.Боровский, М.Н.Ботвинник, Н.В.Брагинская и др. Л., 1996. С. 178.
- ² Таблица с небольшими сокращениями цит. по: *Пундар*. Ваххилид. Оды. Фрагменты // Изд. подг. М.Л.Гаспаров. М., 1980. С. 498.
- ³ См. подробнее: *Tümpel*. *Αἰόλος* // Real-Encyclopädie der Klassischen Altertums Wissenschaft. Neue Bearbeitung unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von G.Wissowa. Bd. 1-Stuttgart. 1894. Col. 1035—1041.
- ⁴ Цит. по: *Гигин*. Мифы // Пер. Д.Торшилова. Под ред. А.А.Тахо-Годи. СПб., 1997. С. 239.
- ⁵ *Tümpel*. Op. cit., Col. 1040—1041.
- ⁶ *Якубович Д.П.* Античность в творчестве Пушкина // Временник пушкинской комиссии. Вып. 6. М.; Л., 1941; *Иезуитова Р.В.* Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина 1810-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982; *Грехнев В.А.* О жанре антологической пьесы в лирике А.С.Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 31—50; *Тынянов Ю.Н.* Пушкин // *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники: Сборник. М., 1969. С. 122—165.
- ⁷ *Тынянов Ю.Н.* О «Путешествии в Арзрум» // *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 206.
- ⁸ *Толстой И.И.* Пушкин и античность // Уч. зап. Моск. гос. пед. инст.

Вып. IV. М., 1938; *Покровский М.М.* Пушкин и античность // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4—5. М.; Л. 1939. С. 27—56; *Якубович Д.П.*. *Op. cit.*, *Томашевский Б.* Пушкин и Франция. Л., 1960; *Кнабе Г.С.* Тацит и Пушкин // Временник пушкинской комиссии. Вып. 20. Л., 1986. С. 48—64.

⁹ *Якубович Д.П.* *Op. cit.* С. 101.

¹⁰ Ручная книга древней классической словесности, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н.Кошанским. В 2-х тт. СПб., 1816—17. Т. 2. С. 70.

¹¹ *Холл Джеймс.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. и вст. ст. А.Майкапара. М., 1996. (См. статьи: «ветры», «Эол».)

¹² *Державин Г.Р.* Анакреонтические песни / Отв. ред. Г.Макогоненко. М., 1987. С. 69.

¹³ *Семевский М.И.* Павловск: Очерк истории и описание. 1777—1877. СПб., 1877. С. 368.

¹⁴ Рассказы бабушки: Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д.Благово / Изд. подг. Т.И.Орнатская. Л., 1989. С. 254.

И.А.Бойко

ФИВАНСКИЙ МИФ ОБ ЭДИПЕ В ПОСЛАНИИ А.С.ПУШКИНА

Поэзия А.С.Пушкина наполнена античными образами и понятиями, многие из которых не ясны современному читателю. В послании Пушкина лицейскому другу А.А.Дельвигу (1829) встречаем сразу несколько античных реминисценций:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!

Послание в четыре строки содержит характеристику творческой деятельности и личности Антона Антоновича Дельвига (1798—1831), лицейского друга Пушкина, поэта, литературного критика, издателя альманахов «Подснежник», «Северные цветы» и основателя «Литературной Газеты». В своем поэтическом творчестве А.А.Дельвиг обращался к классическим канонам античности. Тремя ведущими жанрами его поэзии называют идиллию, сонет и русскую народную песню. А.С.Пушкин так писал об идиллиях Дельвига: «Идиллии Дельвига для меня удивительны. Какую силу воображения должно иметь, дабы так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания или немецкие переводы, эту роскошь, эту негу, эту прелесть более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях, лишнего неестественного в описаниях»¹.

В идиллии Дельвига привлекало человеческое совершенство, образ полноценного счастья, заключенного в представлении об античности. Антична и метрическая форма его идиллий (в боль-

шинстве случаев, это гекзаметр). А.А.Дельвиг искал соответствующие античному метру в русском стихе. Его идиллии «Дамон», «Купальщицы», «Цефиз», «Идиллия о Титире и Зое», «Друзья», «Конец золотого века», «Изобретение ваяния», по мнению современников, хорошо передавали народный колорит.

Идиллии для поэта — перенесение реальных отношений в поэтическую среду «золотого века», средства приближения реальных отношений к природе. Идиллия была излюбленным античным жанром Дельвига. Родоначальником жанра считался древнегреческий поэт Феокрит (конец IV — первая половина III в. до н.э.), который в своих произведениях разработал стиль художественной миниатюры. Феокрит, будучи хорошо знаком с мифами и местным фольклором, широко использовал их в своих произведениях.

Впоследствии жанр идиллии был развит в литературе Новой Европы. Фактически, поэзия Феокрита легла в основание европейской традиции «буколической» литературы.

Таким образом, «Феокритовы нежные розы» в послании Пушкина — это сравнение идиллического творчества Дельвига с творчеством родоначальника этого жанра Феокрита. Но почему же тогда Пушкин пишет о розах, выращенных «на снегах»?

Дело в том, что А.А.Дельвиг был не только поэтом, но также издателем альманахов «Подснежник» и «Северные цветы». В последнем печатались как именитые авторы (В.А.Жуковский, П.А.Вяземский, И.И.Козлов, Н.М.Языков, А.С.Пушкин, Н.И.Гнедич, Ф.Н.Глинка, Е.А.Баратынский), так и молодые (Д.В.Веневитинов, М.П.Погодин, С.П.Шевырев, А.И.Подолинский и др.). На обложке альманаха «Северные цветы» изображались розы. Возможно, именно этот альманах и имел в виду Пушкин, когда писал, что «Феокритовы нежные розы» Дельвиг возрастил «на снегах».

Вторая строчка послания звучит так: «В веке железном, скажи, кто золотой угадал?» Здесь А.С.Пушкин опять-таки подразумевает увлечение Дельвига античностью. У Дельвига даже есть идиллия «Конец золотого века», написанная в один год с посланием Пушкина — 1829. В ней идет речь о том, как гибнет мир Аркадии под напором «железного века». Пришелец из города соблазнил и покинул прекрасную пастушку. Дельвиг внес в идиллию трагический конфликт, подобный сцене гибели Офелии в «Гамлете» Шекспира.

Представление о «золотом» и «железном» веке идет от дидактической поэмы Гесиода «Труды и дни». По Гесиоду, вся миро-

вая история делится на пять периодов: золотой век, серебряный, медный, героический и железный (Гесиод, «Труды и дни», ст. 109—201). Теперешний век, железный, самый плохой. Если золотой век — это время бессмертных богов, то железный — это век, в котором люди становятся чужими друг другу, дети не почитают родителей, а правда всегда на стороне сильнейшего. Сам Гесиод предпочитал бы не жить в этом веке.

Дельвига тоже привлекает «золотой век» человечества. Для него это — античность. И.В.Киреевский так писал о Дельвиге: «Его Муза была в Греции; она воспиталась под теплым небом Аттики; она наслушалась там простых и полных, естественных, светлых и правильных звуков лиры греческой, но ее нежная краса не вынесла бы холода мрачного Севера, если бы поэт не прикрыл ее нашею народною одеждою, если бы на ее классические формы он не набросил душегрейку новейшего уныния,— и не к лицу ли гречанке наш северный наряд?»².

Как известно, XIX век — это «золотой век» поэзии. В.Г.Белинский в обзоре русской литературы за 1844 год так писал об этом времени: «В это золотое время быть поэтом — значило быть древним полубогом». «Поэтому не удивительно, что Пушкин видел вокруг себя все гениев да талантов. Вот почему он так охотно упоминал в своих стихах о сочинениях близких к нему людей, и даже в особых стихотворениях превозносил их поэтические заслуги... Кто не помнит гекзаметров Пушкина, в которых он говорит, что Дельвиг возрастил на снегах Феокритовы нежные розы, в железном веке угадал золотой,— что он, молодой *славянин*, духом грек, а родом германец!»³.

В третьей строке послания Дельвигу Пушкин дает характеристику древнему роду поэта: «Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?» А.А.Дельвиг, действительно, происходил из древнего немецкого рода, предки его были членами воинствующего ордена рыцарей-меченосцев. Фамилия Дельвигов — ветвь древней германской фамилии Dallwig, известной в Германии уже с XIII века. Отец Дельвига был немец, военный на русской службе. Мать была русской. Немецкого языка с детства Дельвиг не знал. Начал изучать его только в Лицее. Родным для него был русский язык.

К 1827 году относится известное пушкинское «Послание Дельвигу» («Прими сей череп, Дельвиг: он...»), в котором поэт с иронией рассказывает о прадеде барона А.А.Дельвига. Двоюродный брат Дельвига А.И.Дельвиг писал в своих воспоминаниях по этому поводу: «...Пушкин, после дозволения, данного ему в

мае 1827 года, бывать в обеих столицах, приехал первый раз в октябре... 17 октября праздновали день моих именин. Пушкин привез с собой подаренный ему приятелем Вульфом череп от скелета одного из моих предков, погребенных в Риге, похищенного поэтом Языковым, в то время дерптским студентом, и вместе с ним превосходное стихотворение свое «Череп», посвященное А.А.Дельвигу...»⁴.

То, что Дельвиг, германец родом, в то же время «грек духом» ясно из того, что он стремился в своем творчестве приблизиться к канонам античности. Но Пушкин называет его также «молодым славянином». Ведь что помимо античных мотивов, Дельвиг развивал в своем творчестве и близкие ему русские. Он писал русские песни, которые по характеру народности близки к его греческим стихам. Дельвиг осуществлял работу над ними в традициях карамзинской школы. Русские песни писали Ю.А.Нелединский-Мелецкий, И.И.Дмитриев, А.Х.Востоков, А.Ф.Мерзляков. Дельвиг обогатил эту традицию. Его песни наполнены народной лексикой, метрами и ритмами. Их мотивы близки к тем, которые выражены в его греческих стихах. Некоторые перекликаются с песнями А.В.Кольцова («Пела, пела пташечка // И затихла...»), «Ах ты ночь ли ноченька! Ах ты ночь ли бурная!»). Многие романсы и песни Дельвига перелагались на ноты М.Яковлевым, А.А.Алябьевым, позднее — М.И.Глинкой. В связи с тем, что Дельвиг развивает в своем творчестве русские мотивы, Пушкин и называет его молодым славянином.

Завершается послание Пушкина так: «Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!» Здесь поэт использует образы фиванского мифо-эпического предания. Стихотворению предпослано в скобках: «При посылке бронзового Сфинкса». Это мифологическое существо и задает адресату послания свою загадку.

Сфинкс в греческой мифологии — чудовище, дочь Тифона и Ехидны, которую Гера наслала на Фивы в наказание за соращение Лаем юного Хрисиппа, сына Пелопса (сх. 1760 к «Финикиянкам» Еврипида). Античные трагики (Софокл «Царь Эдип», ст. 391—400; Еврипид «Финикиянки», ст. 45—50) рассказывают о том, что Сфинкс располагалась на горе Фикион близ Фив или же на городской площади и задавала всем проходящим загадку: «Кто из живых существ ходит утром на 4-х ногах, днем — на 2-х, а вечером — на 3-х?». Не сумевшего дать разгадку она убивала. Загадку разгадал Эдип, и Сфинкс в отчаянии бросилась в пропасть и разбилась.

А.С.Пушкин, направляя А.А.Дельвигу в подарок Сфинкса, а

также послание в виде загадки, называет своего друга «хитрым Эдипом» и просит найти правильный ответ на его вопрос подобно тому, как Эдип разгадал загадку Сфинкс. Здесь важно, что Пушкин дает Эдипу определение «хитрый», не приложимое к античному Эдипу.

Таким образом, Эдип — это, прежде всего, античный герой, военачальник, мудрый отгадчик загадки Сфинкс, несчастный странник, жертва рока. Однако А.С.Пушкин дает Эдипу определение «хитрый» (под Эдипом подразумевается Дельвиг). Что такое мог совершить А.А.Дельвиг в 1829 году (год написания послания), за что его можно было бы назвать хитрым?

Согласно хронологии жизни и творчества А.А.Дельвига⁵ в 1829 году разрешены цензурой его стихотворения (26.02.1829), вышел номер альманаха «Подснежник» (4.04.1829), появились «Стихотворения барона Дельвига» (9.04.1829), поэт перешел на службу в департамент Главного управления духовных дел и иностранных исповеданий чиновником особых поручений (5.12.1829), но, пожалуй, самое важное событие 1829 года — Дельвиг подал прошение о разрешении издавать «Литературную Газету» (10.12.1829). Это разрешение было дано 11 декабря 1829 года. Первый номер литературной газеты вышел 1 января 1830 года.

Вот, что пишет об этом в своих воспоминаниях двоюродный брат А.А.Дельвига А.И.Дельвиг: «Пушкин... очень хлопотал об издании нового журнала. К “Московскому телеграфу”, издававшемуся Н.А.Полевым, он не имел сочувствия, а альманах считал пустым сборником без направления. О необходимости издания нового журнала Пушкин думал еще в Михайловском. Следствием этого было появление с 1829 года журнала “Московский вестник” под редакцию М.П.Погодина... Пушкин однако же недолго оставался доволен критическими статьями “Московского вестника”. Редактор его М.П.Погодин отличался своеобразною резкостью выражений. Ему ничего не стоило наполнять десятки страниц пошлою бранью, не идущую к делу. Несмотря на довольно большое число издававшихся тогда журналов и помещавшихся в некоторых из альманахов обзрений нашей словесности за минувший год, у нас не было критики, которая могла бы установить общественное мнение в литературе и в которой не было бы грубых личностей. Сверх того русской литературой в Петербурге завладели Н.И.Греч и Ф.В.Булгарин, издававшие журналы “Сын Отечества” и “Северный архив” и газету “Северная пчела”. Первый из них был сильно заподозреваем в шпионстве, а последний был положительно агентом III Отделения

канцелярии его величества, т.е. шпионом. Они оба употребляли всякого рода средства, чтобы не допускать новых периодических изданий и держать литературу в своих руках.

Конечно, необходимо было ее вырвать из таких непотребных рук и начать новый орган, который отличался бы беспристрастными суждениями о нашей словесности и был бы, в противоположность всем прочим тогдашним журналам благопристойным, т.е. не употреблял бы бранных слов и не просил бы из нелитературных видов личных оскорблений.

В конце 1829 года эта мысль созрела и ее разделяли Пушкин, Жуковский, Крылов, князь Вяземский, Баратынский, Плетнев, Катенин, Дельвиг, Розен и многие другие. Таким образом появилась мысль об издании с 1830 г. «Литературной Газеты». Весьма трудно было найти редактора для этого органа. Пушкин был постоянно в разъездах, Жуковский занят воспитанием наследника престола, Плетнев обучением русской словесности наследника и в разных заведениях, князь Вяземский и Баратынский жили в Москве, Катенин в деревне. Хотя Дельвиг, по своей лени, менее всего годился в журналисты, но пришлось остановиться на нем, с придачею ему в сотрудники Сомова⁶.

Так было положено начало «Литературной Газете». Редактором газеты стал скромный чиновник департамента Главного управления духовных дел и иностранных исповеданий, который был, как известно, от природы ленив и не захотел бы один справиться с изданием газеты, и поэтому «хитрый» Дельвиг взял в помощники Сомова, который в 1831 году, после его смерти, заменил его на этом посту, став редактором «Литературной Газеты».

Так под пером А.С.Пушкина его лицейский друг, поэт А.А.Дельвиг превратился практически в мифо-эпического персонажа фиванского предания. Ему, как и античному герою Эдипу, предстояло отгадать загадку Сфинкса. Но он устроил всё наилучшим образом и с наименьшей затратой собственных сил.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. М.; Л., 1937—1959. Т. XI, 1958. С. 329—330.

² Киреевский И.В. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1911, С. 31.

³ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1948. Т. 2. С. 667, 665—666.

⁴ Дельвиг А.И. Мои воспоминания. Т. 1. М., 1912. С. 48.

⁵ Дельвиг А.А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934, С. 45.

⁶ Там же. С. 68.

*ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ*

Т.Г. Мальчукова

ОБ АНТИЧНОЙ ТРАДИЦИИ
В ИЗОБРАЖЕНИИ ПРИРОДЫ У А.С.ПУШКИНА

Ut pictura poesis...

Horatius

Поэзия как живопись...

Горацій

Пейзаж в поэзии (как и в прозе) Пушкина в большинстве случаев изучался в связи с интерпретацией отдельного произведения. Обобщение материала виделось на пути описания творческого развития поэта от условных формул к поэзии действительности. Именно так построена статья о пейзаже в ценной книге «Поэтическая фразеология Пушкина». Заканчивая ее, автор однако пишет, что «сказанное ни в коей мере не может претендовать на характеристику пейзажных зарисовок Пушкина и тем более роли пейзажа в развитии лирической темы»¹. С подобной оговорки приходится начинать и наше изучение темы, которое имеет ограниченную цель — показать присутствие и переосмысление античной поэтической традиции в изображении пейзажа в отдельных пушкинских текстах. С другой стороны, здесь открывается возможность увидеть образцы рецепции Пушкиным античного наследия не только в использовании поэтом античных мифологических образов и сюжетов, исторических имен и реалий, но и в связи с его оригинальной интерпретацией «вечных тем» или «общих мест» — *loci communes* — европейской поэзии², источником которых в значительной степени, наряду с библейско-христианской традицией, является античная литература.

Примеры античной мифо-поэтической традиции в связи с изображением природы находим у Пушкина в стихотворном романе «Евгений Онегин», рядом черт своей поэтики в серьезной или шуточной пародии соприкасающемся с гомеровским эпосом³. Один дает упоминание Зевса при описании бурной погоды в Одессе в «Отрывках из путешествия Онегина»:

В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена⁴.

Второй пример содержит описание весны в начале VII главы:

I

Гонимы вешними лучами,
С окрестных гор уже снега
Сбежали мутными ручьями
На потопленные луга.
Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года;
Синея блещут небеса.
Еще прозрачные, леса
Как будто пухом зеленеют.
Пчела за данью полевой
Летит из кельи восковой.
Долины сохнут и пестреют;
Стада шумят, и соловей
Уж пел в безмолвии ночей.

II

Как грустно мне твое явленье,
Весна, весна! Пора любви!
Какое томное волненье
В моей душе, в моей крови!
С каким тяжелым умиленьем
Я наслаждаюсь дуновеньем
В лицо мне веющей весны,
На лоне сельской тишины!
Или мне чуждо наслажденье,
И все, что радует, живет,
Все, что ликует и блещит,
Наводит скуку и томленье
На душу мертвую давно,
И все ей кажется темно?

III

Или, не радуясь возврату
Погибших осенью листов,
Мы помним горькую утрату,
Внимая новый шум лесов;
Или с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет?
Быть может, в мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна
И в трепет сердце нам приводит
Мечтой о дальней стороне,
О чудной ночи, о луне...

(VI, 139—140)

В примечаниях к «Евгению Онегину» эти вступительные строфы обычно не комментируются. Ю.М.Лотман замечает только, что «так называемые “лирические отступления” в центральных главах *ЕО* явились своеобразной лабораторией, в которой вырабатывались принципы новой лирики — жанра, традиционно наиболее связанного с поэтикой романтизма»⁵. На наш взгляд, интерес данного лирического отступления состоит, напротив, в связи и с переосмыслением классической традиции. Прямые отсылки к ней в процитированных строфах отсутствуют, но для историка античной литературы очевидно избирательное средство пушкинских образов и мотивов с аналогичными у Гомера, Лукреция, Вергилия и Горация.

К Гомеру восходит уподобление человеческих поколений «листьям древесным». Развернутое в подробное «гомеровское» сравнение, оно, как ценимая авторская находка, представлено в «Илиаде» дважды: VI, 146—149 и XXI, 463—466.

Приведем эти тексты — прототип одного из знаменитых «общих мест» сначала в античной, а затем и в европейской литературе, известного Пушкину в многочисленных своих модификациях, — в переводе Н.И.Гнедича:

Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков:
Ветер одни по земле развеивает, другие дубрава,
Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают;
Так человеки: сии нарождаются, те погибают.

(VI, 146—149)

...ради сих смертных,
Бедных созданий, которые, листьям древесным подобно,
То появляются пышные, пищей земною питаюсь,
То погибают, лишаясь дыхания⁶.

(XXI, 464—466)

Этому сравнению подражали Вергилий и Данте. Но у них амбивалентный гомеровский образ однозначно связывается со смертью. Он появляется в изображении загробного мира: падающим листьям уподоблены тени, души умерших. Так в VI книге «Энеиды» Вергилия:

Мертвых не счесть, как листьев в лесу, что в холод осенний
Падают наземь с дерев, иль как птиц, что с просторов пучины,
Сбившись в стаи, летят к берегам, когда зимняя стужа
Гонит их за моря, в края, согретье солнцем⁷.

(VI, 309—312)

И так же, в прямом примыкании к «Энеиде», но модифицированно и с подключением к библейской традиции — в «Божественной комедии» Данте:

Как листья сыплются в осенней мгле,
За строем строй, и ясьень оголенный
Свои одежды видит на земле,—
Так сев Адама, на беду рожденный,
Кидался вниз, один, за ним другой,
Подобно птице, в сети приманенной⁸.

Эта inferнальная интерпретация образа отразилась в стихотворении Пушкина «Бесы» в черновых его вариантах:

Полетели бесы разны,
Как летит осенний лист...
Повалили бесы разны,
Будто листья в ноябре.
Мчатся мимо рой за роем
В беспредельной высоте,
Визгом жалобным и воем,
Надрывая сердце мне...
(III, 836)

и в окончательном тексте:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...

Сколько их! Куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят
Ведьму ль замуж выдают?
(III, 227)

В романе «Евгений Онегин» исходное гомеровское сравнение представлено трижды, каждый раз в новой модификации и эмоциональной окраске. В речи Онегина взволнованной Татьяне оно проникается надеждой, обращено к жизни, к обновлению:

Сменит не раз младая дева
Мечтами легкие мечты;
Так деревцо свои листы
Меняет с каждою весною.
(VI, 79)

А в авторском отступлении с лирически обобщенной характеристикой разочарованного героя оно пронизано горьким сознанием увядания, смерти души:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана...
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
(VI, 170)

В индивидуализации, как и в интериоризации гомеровского образа сказался и большой психологизм «сентиментальной» европейской литературы в сравнении с античной «наивной», и ее субъективизм, личностный характер⁹. Но можно думать, что в переключении гомеровской природной, биологической аналогии в сферу человеческого сознания, культуры сыграла посредствующая роль и его модификация в хорошо известном Пушкину послании Горация «Ad Pisones — Ars poetica», где автор применяет его к словам, ветшающим или обновляющимся в языке поэзии:

Словно леса меняют листву, обновляясь с годами,
Так и слова: что раньше взросло, то и раньше погибнет,
А молодые ростки расцветут и наполнятся силой¹⁰.
(60—67)

В пейзажной интродукции к 7 главе «Евгения Онегина» го-

меровское сравнение людей с листьями сохраняет масштабность общего уподобления жизни природы и человечества. Но, сжатое в метафору, оно воспринято, по-видимому, не через эпическую или дидактическую поэзию с характерной для них рациональной сравнительной формой, а через лирико-философскую европейскую традицию. Здесь важнейшим посредником был французский поэт Шарль Мильвуа, хорошо знавший гомеровский эпос и посвятивший гомеровской теме такие произведения, как «Combat d'Homère et d'Hésiode», «Homère mendiant», «Les adieux d'Hélène». В своей знаменитой элегии «La chute des feuilles» он переосмыслил изначальный гомеровский мотив интроспективно, с точки зрения личностного сознания и судьбы: в падении листьев элегический герой видит предзнаменование близкой своей смерти. Эта элегия была известна Пушкину и во французском оригинале, и в многочисленных русских переводах. Один из них — свободное переложение Батюшкова «Последняя весна» с заменой первоначального осеннего пейзажа на контрастный весенний — поэт оценил как «неудачное подражание “Millevoye”» (XII, 263). Но, как отмечают исследователи¹¹, в художественной интерпретации судьбы рано погибшего поэта в «Евгении Онегине», в описании и предсмертных чувств и забытой могилы Ленского, Пушкин учитывал и русские подражания Батюшкова и Милонова, наряду с французскими элегиями Жильбера и Мильвуа. Истолкования заглавного мотива «Падение листьев» исследователи не касались, между тем его переосмысление во вступительных строфах седьмой главы заметно и значительно. Пушкин возвращается к двузначности гомеровского образа — «листья деревьев» у него и символ жизни, и символ смерти — и совмещает общеродовую, эпическую и индивидуальную, лирическую точки зрения:

Или, не радуясь возврату
Погибших осенью листов,
Мы помним горькую утрату,
Внимая новый шум лесов;
Или с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет?
Быть может, в мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна
И в трепет сердце нам приводит

Мечтой о дальней стороне,
О чудной ночи, о луне...

(VI, 140)

В этих строках Пушкин рисует портрет своей живой и изменчивой души, в последнем четверостишии угадываются личные воспоминания. Но кроме личных воспоминаний, в душе своей поэт продумывает, умом и сердцем переживает идеи, всегда волновавшие человечество. Показательно здесь это «мы», сменившее биографическое, личное «я» второй строфы, подключившее к образу автора не только читателей современных и будущих, но и мыслителей и поэтов прошлого. В размышления совокупного лирического героя входит и гомеровское уподобление сменяющихся человеческих поколений умирающей и воскресающей природе, в противоположность вечности бессмертных богов, и идеи Лукреция-Горация о противоположности человека вечной, во всяком случае долговечной природе. Лукреций пишет о вечной смерти (*mors aeterna*), ожидающей человека, в противоположность неизменному обновлению природы в круговороте времен года. Гораций начинает свои пейзажно-философские оды (*Carmin. I, 4; IV, 7*) с пленительной картины весны, а от нее по контрасту переходит к мысли о неизбежной и скорой смерти. Можно предполагать с большой долей уверенности, что и оды Горация, и поэма Лукреция о природе присутствовали в творческом сознании Пушкина при работе над седьмой главой романа «Евгений Онегин». Гораций и Лукреций назывались в перечне избранных книг героя, которые «с собой в дорогу он возил» (VI, 438), в окончательном тексте XXII строфы они были заменены более близкими Онегину произведениями современной беллетристики, но, надо думать, остались в круге чтения самого автора. В XI строфе в рассуждении об ожидающем всех нас посмертном забвении поэт упомянул как единственное исключение названного уже Горацием алчного наследника (*Carmin. IV, 7, 9 — manus avidas heredis*). В многочисленных пейзажных зарисовках сельской природы ощущается античный прототип — *locus amoenus*. В лирическом сюжете вступительных строф Пушкин идет по пути опробованного в римской поэзии противопоставления мысли о смерти человека весеннему обновлению природы.

Соединил обе темы Гораций, но при этом он опирался на описание и трактовку их у Лукреция в философской поэме «О природе вещей», отдельные, но соотнесенные внутренним со- и противопоставлением. Так, описывая вечное обновление

природы, Лукреций отмечает череду смертных поколений: цветущих, стареющих и умирающих в свое время. Природа

Тех заставляет стареть, а этих цвести им на смену,
Все же не медля и тут. Так весь мир обновляется вечно;
Смертные твари живут, одни чередуясь с другими,
Племя одно начинает расти, вымирает другое,
И поколения живущих сменяются в краткое время,
В руки из рук отдавая, как в беге, светильники жизни¹².
(De rerum nat. II, 74—79)

Мысль здесь как будто близка к гомеровскому сравнению, но смена поколений видится не только в эпическом, круговом, природном времени (*illa senescere, haec contra florescere... mutua vivunt*), но и во времени линейном, необратимом. И сравнение с эстафетным факельным бегом фиксирует передачу «светоча жизни» — смерть одного, рождение другого. О невозвратимости ушедшей жизни, о вечной смерти, ожидающей смертных, Лукреций много пишет в третьей книге своей поэмы, и она будет отправной точкой для размышлений на эту тему у многих античных и новоевропейских поэтов, и у Пушкина тоже. Подробно отражение этой темы Лукреция в поэзии Пушкина, и в частности в романе «Евгений Онегин», мы рассматривали в специальной статье¹³, здесь мы ограничимся комментарием, необходимым для интерпретации анализируемого текста.

В этом тексте (начальное восьмистишие 3 строфы VII главы «Евгения Онегина») мы видим синтез различных точек зрения, совокупный итог взглядов на человеческую природу и судьбу личности. Здесь и уподобление человеческих поколений «листьям древесным»; и сознание их коренного различия, сложное соотнесение и противопоставление циклического, природного времени и линейного, исторического, необратимого времени судьбы отдельной личности, как и всех поколений; и совмещение эпической, общеродовой и лирической, индивидуальной точек зрения: лирический герой с грустью переживает невозвратимость жизни и собственной, и других людей.

Как у Лукреция и Горация (*Carmin. I, 4; IV, 7*), как у Батюшкова, который изменил осеннюю элегию Мильвуа «Падение листьев», поправив ее в духе Горация в стихотворении «Последняя весна», у Пушкина мысль о смерти контрастно соотнесена с картиной весеннего обновления природы. Заметно, однако, что в отличие от Горация и Батюшкова, воспроизводящих весенний пейзаж отдельными штрихами, Пушкин (с точным и тонким по-

ниманием различий эпического и лирического описания) стремится создать универсальную панораму весенней жизни природы и человека в главных чертах и особенных подробностях фенологического, ботанического, зоологического и психологического плана. Вряд ли мы ошибемся, если признаем, что в изображении весенней природы Пушкин опирался на ее трактовку в натурфилософской поэзии Лукреция. Весна — одна из любимейших тем этого римского поэта. Весенние пейзажи присутствуют во вступлении к поэме «О природе вещей» (I, 1—19), они привлекаются для иллюстрации законов природы (I, 174, 250—256) и эпикурейского нравственного идеала наслаждения уединенной, безмятежной жизнью (II, 29—33), они начинают изображение круговорота времен года (V, 737—740) и представлены в умозрительной картине возникновения земли (V, 783—792), равно показывающие и младенчество мира, и утро года. Тема весеннего обновления природы подхвачена многочисленными в поэме утренними пейзажами (II, 144—147; IV, 404—407, 432—434, 537; V, 460—464, 656—657, 976). В них та же свежесть, блеск, сияние, «светильник розовый солнца», «трава сверкающая алмазной росой», «зеленые луга, пестреющие, усеянные яркими цветами».

Особенностью пейзажей Лукреция (и не только весенних) является точное наблюдение (хочется даже сказать, научно точное), запечатленное в художественной детали, а, с другой стороны,— мифологизация природы. У него выступает и богиня утра Матута, а наступление весны показано как явление целого сонма божеств:

Вот и весна, и Венера идет, и Венеры крылатый
Вестник грядет впереди, и, Зефиру вослед, перед ними
Ществует Флора — их мать и, цветы на пути рассыпая,
Красками пышными все наполняет и запахом сладким.

(V, 737—740)¹⁴.

Мифологизирована у Лукреция и сама природа. Она сближается с такими древними мифологическими образами, как Мать-земля, Великая богиня-мать, Афродита-Венера, Деметра-Церера, Флора, выступают в их виде или поглощает их. По типу мифологического олицетворения и вместе с тем по обнаруженному Демокритом принципу подобия вселенной и человека как макрокосма и микрокосма, она имеет все человеческие характеристики. Она щедрая и завистливая, свободная и послушная закону (*invida* — I, 320; *libera* — II, 1090). Она родительница, созида-

тельница, художница и правительница (*genetrix, omni parens, creatrix, daedala, gubernans* — I, 7, 629; II, 170; V, 77, 259). Она рождается, растет, мужает, стареет, умирает, засыпает и пробуждается, хмурится и смеется. Смех, как считалось в древности, специфически человеческая реакция¹⁵, присваивается античными писателями и одушевленной природе. Так у Гомера «под пышным сиянием меди окрест смеялась земля» («Илиада», XIX, 362), у Гесиода «смеются палаты родителя Зевса» («Теогония», 40), «улыбалась земля», «смеялась земля» в «Гомеровских гимнах» («К Аполлону», 118; «К Деметре», 14), в поэзии Феогнида («Элегии», 9), в трагедии Эсхила «Прометей» (891), у Аполлония Родосского в «Аргонавтике» (IV, 1171): «засмеялись берега островов и росистые тропы дальних долин», у позднего поэта Нонна «засмеялась природа» («Деяния Диониса», VI, 387). Встречаются подобные олицетворения и в римской поэзии: «овеваемый благовонными травами дом засмеялся приятным запахом» — «*queis permulsa domus jucundo risit odore*» у Катуллы (LXIV, 285); «дом смеется серебром» — «*ridet argento domus*» у Горация («Оды», IV, 11, 6); «смеялись лилии» — «*riserunt lilia*» у Петрония («Сатирикон», CXXVII), «с вышины смеялся весь хор звезд» — «*risit chorus omnis ab alto astrorum*» у Стация («Ахиллеида», I, 643).

У Лукреция встречаем тот же образ, причем, в отличие от единичных метафор и сравнений у других античных авторов, смех, улыбка, радость, веселье становятся у него весьма частой характеристикой природных явлений, отчасти и потому, что природа является у него не в традиционной роли фона или сравнения с действием, но главной темой. У Лукреция смеются и улыбаются (*rident, arrident, corrident*) морская гладь (I, 8; II, 559) и морские волны (V, 1005), жилища богов в разлитом сиянье эфира (III, 220) и солнечные блики, сквозь фиолетовый, красный или желтый покров, натянутый над театром, окрашивающие яркими цветными пятнами пышные одежды матрон и сенаторов (IV, 83), улыбаются и погода и весна — «время года, усыпающее цветами зеленые травы» (II, 22—32; V, 1395—96). Природа едина во всех многообразных своих существах и многообразных проявлениях. Отсюда сближения животного и растительного мира, живой и неживой природы в метафорах и сравнениях, которые больше, чем метафоры и сравнения, ибо выражают не только внешнее сходство, но и внутреннее родство. У Лукреция веселятся стада, цветут и веселятся города моло-

дым поколением (I, 255), но веселятся и радуются (laetantia) и берега рек (II, 344), и тучные пастбища (I, 15) и молодые рощи (II, 699); а молодая земля покрылась травой и кустарником, как птицы и животные покрываются пухом:

В самом начале травой всевозможной и зеленью свежей
Всюду покрыла земля изобильно холмы и равнины:
Зазеленели луга, сверкая цветущим покровом...
Как обрастают сперва пушком, волосами, щетиной
Четвероногих тела и птиц оперенные члены,
Так молодая земля травой и кустами сначала
Вся поросла...

(V, 783—785; 788—791)

Подобное сравнение встречаем и у Пушкина:

Еще прозрачные леса
Как будто пухом зеленеют

Присутствует в пушкинском описании и главная натурфилософская мифологема. И природа олицетворена и улыбается, как у Лукреция. Разумеется, Пушкин не повторяет картин средиземноморской природы, а рисует весну в северной России, но показывает он ее в главных чертах весеннего возрождения, обновления жизни — здесь и возникают у русского поэта точки соприкосновения с натурфилософской поэмой Лукреция. Приведем его описание весны в самом начале поэмы «О природе вещей» — в гимне Венере:

Ветры, богиня, бегут пред тобою; с твоим приближеньем
Тучи уходят с небес, земля-искусница пышный
Стелет цветочный ковер, улыбаются волны морские,
И умирная гладь сияет разлившимся светом.
Ибо весеннего дня лишь только откроется облик,
И, встрепенувшись от пут, Фавоний живительный дунет,
Первыми весть о тебе и твоём появлении, богиня,
Птицы с небес подают, пронзенные в сердце тобою.
Следом и скот, одичав, по пастбищам носится тучным
И через реки плывет, обаяньем твоим упоенный,
Страстно стремясь за тобой, куда ты его увлекаешь,
И, наконец, по морям, по горам и по бурным потокам,
По густолиственным птиц обиталищам, долам зеленым,
Всюду внедряя любовь упоительно-сладкую в сердце,
Ты возбуждаешь у всех к продолжению рода желанье.

(I, 6—20)

Заметим, что и у Пушкина «весна пора любви», что упомяну-

ты у него и птицы, и животные, леса и луга, лучи солнца и улыбка природы — все, за понятным исключением моря, что, наконец, описание весны дано, как у Лукреция в начале, — во вступлении к седьмой главе. Добавим, что во второй строфе встречаем понятия эпикурейской этики: «наслажденье», «на лоне сельской тишины», данные однако апофатически, в субъективном восприятии как недостижимый идеал.

Нет необходимости ограничивать источники Пушкина одним Лукрецием. По замечанию современного исследователя, у пушкинских шедевров источников много, это у шаблонов — источник один. Мы видели, что композиция трех вступительных строф повторяет контраст пейзажно-философских од Горация I, 4 и IV, 7 — весеннего обновления природы и мысли о смерти. Пушкинское «снега сбежали» напоминает горацанское *diffugere nives* — «сбежали снега» (Оды. IV, 7, 1). Удивительная для пчелы военная метафора «за данью полевой» заставляет вспомнить о поэме Вергилия «Георгики», где в четвертой книге подробно говорится о пчелином царстве и войнах. Образ «кельи восковой» связан с христианской культурой и имеет соответствие в пушкинском стихотворении, написанном в народном духе — «Еще дуют холодные ветры», хотя само слово «келья» происходит из латинского *cella*, одним из значений которого является «ячейка в пчелиных сотах»¹⁶. Сравнение травы или первой зелени деревьев с пухом имеет опору и в русском языке. В словаре Даля приводятся такие народные названия растений, как «пух», «болотный пух», «пушица», «пуховник», «пушник», «пушан», «пушки», как и широко распространенное выражение «пух ивовый»¹⁷. В четвертой строфе пушкинского вступления приглашение горожан к отъезду весной «в поля, в деревню» имеет параллель в описании выезда горожан в загородные парки в поэме «Сады» Делиля, возводившего как свою, так и европейскую описательную поэзию в целом к античным образцам — Лукрецию и Вергилию.

Все эти аналогии можно было бы понять как интертекстуальные связи пушкинского произведения, иногда достаточно отдаленные и, может быть, не осознаваемые автором, если бы поэт не ввел отсылку к ним в текст. В четвертой строфе упоминаются «равнодушные счастливыцы — эпикурейцы-мудрецы» и «деревенские Приамы». Отсылая к Гомеру, к Лукрецию и Горацию, Пушкин указал на античную религиозно-философскую и поэтическую традицию как на подтекст или основу собственных оригинальных описаний и размышлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Григорьева А.Д. Перифрастические наименования предметов и явлений природы (пейзаж) // Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969. С. 73.
- ² «Анализ пушкинской топики» считает актуальной задачей современного пушкиноведения С.А.Кибальник. См.: *Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина*. СПб., 1998. С. 6.
- ³ См. об этом в нашей статье: Пушкин и Гомер (К постановке проблемы) // *Мальчукова Т.Г. Филология как наука и творчество*. Петрозаводск, 1995. С. 85—89.
- ⁴ *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.*: В 17 т. М.: 1994. Т. VI. С. 202. Все цитаты — по этому изданию, ссылки даются в тексте с обозначением тома римскими и страницы арабскими цифрами.
- ⁵ *Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»*. Комментарий. Изд. 2. Л., 1983. С. 312.
- ⁶ Перевод Н.И.Гнедича цитируется по изданию: *Гомер. Илиада*. Л., 1990. С. 84, 306. Сверен с древнегреческим листом по изданию: *Homeri opera*. Rec. D.V. Monro et Th.W. Allen. Ed. 3. Oxonii, 1920. Хотя перевод этих стихов Гомера был опубликован Гнедичем только в полном издании «Илиады» в 1829 г., нельзя исключить более раннее знакомство Пушкина с этим знаменитым местом в чтении переводчика. Безусловно, знал Пушкин и его историческую версию у Е.Кострова, показательно заменившего в последнем стихе множественное число единственным:

Мы листвием древес подобны бытием:
Одни из них падут, от ветра сотрясенны,
Другие вместо их явятся возрожденны,
Когда весна живит подсолнечну собой,
Так мы: один умрет, рождается другой.

(Цит. по кн.: *Егунов А.Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков*. М.; Л.: Наука. 1964. С. 92). Трудно сказать, насколько были живы в памяти поэта именно эти стихи, но один стих из перевода «Илиады» Кострова поэт приводит в «Путешествии в Арзрум» несомненно по памяти с небольшой неточностью (VIII, 450), хотя при публикации он мог исправить его по тексту. Об интересе Пушкина к переводам Кострова свидетельствует наличие «Полного собрания всех сочинений и переводов в стихах г-на Кострова» (СПб., 1802) в его библиотеке (См.: *Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С.Пушкина*. СПб., 1910. С. 52. № 194). Был в библиотеке поэта и французский прозаический перевод «Илиады» и «Одиссеи» П.Ж.Битобе (*Oeuvres complètes d'Homère traduites en français par Vitaubè*. Paris. 1829 — см. Модзалевский Б.Л. Там же. С. 252. № 999), по ранним изданиям которого Пушкин читал Гомера еще до Лицея. Знание различных языковых и стилистических интерпретаций гомеровского текста давало поэту возможность угадывать исходный образ сквозь подражания и переводы. Подобную способность он ценил в Дельвиге: «...какое необыкновенное *чутье* изящного, дабы так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания и немецкие переводы...» (XI, 58). Несомненно, в первую очередь, он сам обладал таким «необыкновенным *чутьем* изящного». Это позволяет нам, не ставя непосильной задачи исчерпать все посредствующие источники, от которых поэт

- мог только отталкиваться, ограничиться в нашей работе цитированием исходных античных текстов и наиболее близких им переводов, чтобы показать оригинальную пушкинскую интерпретацию античных образов и мотивов.
- 7 Перевод С.Ошерова в кн.: *Вергилий*. Собрание сочинений. СПб., 1994. Текст сверен по изданию: P.Vergili Maronis Aeneis. Ed. O. Ribbeck. Lipsiae, MDCCCL XXXVI.
 - 8 Перевод М.Лозинского цитируется по изданию: *Данте Алигьери*. Божественная комедия. М., 1967. С. 21. Сверен по тексту: *Dante Alighieri*. La divina commedia. Testo della Societa Dantesca Italiana Firenze, ed. Sansoni, 1874.
 - 9 В противоположность субъективизму европейской, особенно романтической литературы, исследователи античной словесности подчеркивают ее специфическую объективность. О синкретизме частного и общественного, индивидуального и общего в гомеровском эпосе см.: *Шталь И.В.* Художественный мир гомеровского эпоса. М.: Наука, 1983. Там же (с. 290) дается библиография работ автора по теме «эпический синкретизм».
 - 10 Перевод М.Гаспарова в кн.: *Квинт Гораций Флакк*. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 384—385. Текст сверен по изданию: *Horatius*. Opera. Ed. F.Klingner. Lipsiae. 1959.
 - 11 *Савченко С.* Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 64—98; *Томашевский Б.* Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти С.А.Венгерова. М.; П., 1923. С. 210—228; *Лотман Ю.М.* Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 297—300; *Заборов П.Р.* Шарль Мильтвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века // Взаимосвязи русской и зарубежной литератур. Л., 1983. С. 110 и сл. *Вацууро В.Э., Мильчина В.А.* Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 641—642.
 - 12 Латинский текст и перевод Ф.А.Петровского цитируется по изданию: *Лукреций*. О природе вещей / Ред. латинского текста и пер. Ф.А.Петровского. М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1945.
 - 13 *Мальчукова Т.Г.* О традиции Лукреция в поэзии Пушкина // От сюжета к мотиву. Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, 1996. С. 116—136.
 - 14 Как указывают комментаторы, эти стихи Лукреция легли в основу композиции знаменитой мифологической картины Боттичелли «Весна» (См.: *Лукреций*. О природе вещей. М., 1983. С. 355).
 - 15 Таково определение человека: «живое существо смеющееся» — $\xi\acute{\omega}\nu$ $\upsilon\epsilon\lambda\alpha\sigma\tau\acute{\iota}\kappa\acute{o}\nu$ # и наблюдение Аристотеля: «Из всех живых существ один только человек способен смеяться» («О частях животных» III, 10, 673 a 8). О трактовке смеха и смешного в античной литературе см. наши статьи: К проблеме комического в античности // Античность и современность. М.: Наука, 1972. С. 153—163; Концепция комического у Сенеки // Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975. С. 239—248; Смех в гомеровском эпосе // *Мальчукова Т.Г.* Филология как наука и творчество. Петрозаводск, 1985. С. 37—58. В последней статье (с. 49) цитируются греческие тексты, приведенных ниже переводов цитат из греческих авторов.
 - 16 Ср. фр. La cellule — ячейка в пчелиных сотах и келья.
 - 17 *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.; 1980. Т. III. С. 544—545.

Ю. В. Шеина

А. С. ПУШКИН И ГОРАЦИЙ

(Буколические мотивы в лирике
А. С. Пушкина и их истоки)

Интерес А. С. Пушкина к Горацию проявился еще в лицейские годы и сохранялся на протяжении всей жизни. На особую роль римского поэта в творчестве Пушкина указывали многие исследователи¹, подчеркивая, что «из всех поэтов античности Гораций занимает в течение всей жизни Пушкина первое место по количеству обращений к нему»².

Действительно присутствие Горация в художественном сознании Пушкина устойчиво и постоянно. Для молодого поэта Гораций — прежде всего автор, чтение произведений которого не только обязательно, но и приятно:

И счастлив в утренних трудах;
Вот здесь под дубом наклоненным
С Горацием и Лафонтеном
В приятных погружён мечтах.

«Послание к Юдину»³.

Пушкин легко включает Горация-«мудреца» в круг своих друзей. Не случайно его имя встречается во многих дружеских посланиях Пушкина:

Беги, беги столицы,
О Галич мой, сюда!
Здесь, розовой денницы
Не видя никогда,
Ленясь под одеялом,
С Тибурским мудрецом

Мы часто за бокалом
Проснемся — и заснем.

«Послание к Галичу». 1815.

Пушкина привлекала философская концепция «веселого ленивого мудреца», проповедовавшего наслаждения жизнью, прославлявшего любовь и «сладкое безделье». В «Стансах Толстому» (1819) Пушкин укоряет друга, забывшего заветы Горация, и напоминает их:

Ах, младость не приходит вновь!
Зови же сладкое безделье,
И легкокрылую любовь,
И легкокрылое похмелье!

До капли наслажденье пей,
Живи беспечен, равнодушен!
Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности твоей!

(1, 94)

Модель предлагаемого Горацием поведения поэта близка Пушкину: жизнь вдали от суеты и интриг, свобода от общества, наслаждение естественной жизнью в деревне. Это идеал, традиционно воспеваемый в буколических произведениях:

Ты счастлив друг сердечный!
В спокойствии златом
Течет твой век беспечный,
Проходит день за днем,
И ты в беседе граций,
Не зная черных бед,
Живешь, как жил Гораций,
Хотя и не поэт.

(1, 354)

«Бессмертный трус» Гораций у Пушкина становится символом свободной жизни и поводом для ее прославления. В послании В.Л.Пушкину (1817) он выражает явные симпатии тем, кто живет

...в своих шатрах,
Вдали забав, и нег, и граций,
Как жил бессмертный трус Гораций
В Тибурских сумрачных лесах...

(1, 33)

Пушкинские характеристики Горация противоречивы: «умный льстец» (1, 223), «бессмертный трус» (1, 33), «ленивый мудрец» (1, 371) — и создают образ собственно пушкинского Гора-

ция. «Умный льстец», под маской лести скрывающий иронию; «бессмертный трус», избегающий вычурной и фальшивой городской жизни; «ленивый мудрец», предающийся обычным занятиям сельского жителя, выбирая их по своей воле без принуждения и считая это мудрым.

Основные мотивы поэзии Горация: прославление «золотого века» человечества, культ меры, восхваление прелестей уединенной жизни, довольство малым, дружба, вино, любовь,— близки миросозерцанию раннего Пушкина.

Проповедуя довольство малым, Гораций восхваляет простую деревенскую жизнь, свое Сабинское поместье, непринужденно рисует свое пребывание в этом уголке; призывает к умеренности и простоте.

Эти мотивы, присущие лирике Пушкина, начиная с лицейских его времен, «слышатся» в стихотворениях «Мечтатель» (1815), «Городок» (1815), в «Послании к Юдину» (1815)⁴.

Характерная для буколической поэзии оппозиция города и деревни у Пушкина предстает как противопоставление неестественного естественному, ложного натуральному. «Естественная» жизнь неотделима от дружеского общения, поэтому неудивительно, что в большинстве стихотворений, посвященных воспеванию сельской жизни, находим обращение к друзьям поэта. Часто эти стихотворения имеют форму послания, о чем говорят сами названия стихотворений: «Послание к Галичу», «Послание к Юдину», «Чаадаеву» и другие.

Уже в лицейском стихотворении «Лицинию» (1815) присутствуют традиционные буколические мотивы укора городу, призыва покинуть его и обрести покой на лоне природы:

Лициний, добрый друг! Не лучше ли и нам,
Смирненно поклонясь Фортуне и мечтам,
Седого циника примером научиться?
С развратным городом не лучше ль нам проститься,
Где все продажное: законы, правота,
И консул, и трибун, и честь, и красота?..

.....
Лициний, поспешим далеко от забот,
Безумных мудрецов, обманчивых красот!
Завистливой судьбы в душе презрев удары,
В деревню пренесем отеческие лары!
В прохладе древних рощ, на берегу морском,
Найти нетрудно нам укромный, светлый дом...

(1, 15—16)

Этот призыв повторяется и в «Послании к Галичу»:

Оставь же город скучный,
С друзьями соединишь
И с ними неразлучно
В пустыне уживись.
Беги, беги столицы,
О Галич мой, сюда!

(1, 371)

Воспевание деревенской жизни, оказавшейся близкой Пушкину, в поэзии Горация связывают со вторым эподом, восхваляющим уход от славы и тщеславия городской жизни к естественной жизни на лоне природы⁵. В этом известном стихотворении Гораций рисует картину счастья человека, который городским занятиям, воинской службе, суровой доле моряка, шумным собраниям (форуму), обиванию «порогов могущественных граждан» предпочел деревенскую жизнь: обрабатывает «отцовские поля», трудится в саду, собирает урожай, ухаживает за домашним скотом, охотится на птиц и зверей, наслаждается природой, питается здоровой пищей.

В стихотворении «Мечтатель» имеются прямые отголоски второго эпода Горация:

Блажен, кто в низкий свой шалаш
В мольбах не просит Счастья!
Ему Зевес надежный страж
От грозного ненастья;
На маках лени, в тихий час,
Он сладко засыпает,
И бранных труб ужасный глас
Его не пробуждает.

(1, 358)

А стихотворение «Уединение» (1819) можно назвать вольным переводом эпода:

Блажен, кто в отдаленной сени,
Вдали взыскательных невежд,
Дни делит меж трудов и лени,
Воспоминаний и надежд;
Кому судьба друзей послала,
Кто скрыт, по милости творца,
От усыпителя глупца,
От пробудителя нахала.

(1, 87)

Второй эпод Горация, как видим, был не только хорошо знаком поэту, но и входил в круг его литературных интересов. Как

произошла встреча Пушкина с этим произведением Горация? На языке оригинала или при знакомстве с известными переводами и переложениями на русском языке?

Пушкин был знаком с творчеством Горация не только по первоисточнику, но и по французским⁶ и русским переводам, в частности по переводам-переложениям, выполненным В.К.Тредиаковским (1752) и Г.Р.Державиным (1798).

В.К.Тредиаковский подошел к переводу эпода Горация творчески. Он опустил непонятные русскому читателю детали римской жизни, наполнил текст реалиями отечественного деревенского быта и дал свое название — «Строфы похвальные поселянскому житию» (у Горация заглавие отсутствует), отвечавшее содержанию созданного им стихотворения, которое он, по его же признанию, «вознес собственным способом... на Горациевом токмо основании, ему подражая своими подобиями...»⁷. Среди таких «подобий» колоритные сцены русской охоты с травлей медведей, волков и лисиц; описание трапезы и деревенских блюд (щи, хлеб, квас и пиво), занятий жены, рассказ про раздачу плодов родственникам, другу, благодетелю.

Вместе с тем, Тредиаковский отказывается от некоторых реалий сельского быта древней Италии: «ветви негодные очищает» у него крестьянин не ножом, как у Горация, а серпом; говоря об урожае, он пишет: «много яблок, груш и много слив», — тогда как у Горация «груши и спорящий с пурпуром виноград»; не упоминает Тредиаковский и о характерной черте римской жизни — форуме и о могущественных гражданах.

Изменил он и концовку стихотворения, завершив его, вместо сатиры на ростовщика Альфия, как у Горация, воспеванием идеала незамысловатой жизни, призывом к простоте, тем самым изменив акцент и весь замысел эпода, превратив его в чисто буколическое стихотворение:

Тредиаковский

Счастлив, о! весьма излишно,
Жить кому так ныне удалось.
Дай бог! чтоб исчезло все, что пышно,
Всем бы в простоте святой жилось⁸.

Гораций

Когда это сказал ростовщик Альфий,
уже будущий земледелец, он возвратил
во время Ид все деньги, но во время
Календ уже снова пытается пустить в рост⁹.

В 1784 г. появляется еще одно переложение эпода Горация под названием «Деревенская жизнь». Анонимный автор, дав стихотворению Горация оригинальное заглавие, как бы освобождал себя от необходимости буквального следования за оригиналом, получая таким образом определенную творческую свободу. Только в первых строках стихотворения он следует за источником:

«Деревенская жизнь»

Счастлив, кто все презрев, лесь, роскошь, пышность славы,
Оставя суеты исполненный сей свет,
От шума удалясь, природы чтит уставы,
В деревне, в тишине, в спокойствии живет...¹⁰;

Гораций

Счастлив тот, кто вдали от занятий,
как древний род смертных, обрабатывает
своими быками отцовские поля,
свободный от всякого долга...,
избегает форума и порога могущественных граждан¹¹, —

сохраняя затем лишь общую тональность эпода — прославление деревенской жизни.

Однако стихотворение нашего автора заметно отличается от подлинника. Гораций из времен года упоминает только два — осень и зиму, да и то вскользь, при случае. Автор «Деревенской жизни», наоборот, в своем рассказе строго следует за временами года, подчеркивая прелести деревенской жизни в каждом из них:

Весна, прогнав зиму, приятность возвращает...
Палящее ль когда там лето наступает,
Тогда откроется природы красота...

Причем, если при описании весны или лета противопоставление жизни на природе городской даже не возникает, то, говоря о зиме и осени, наш автор подчеркивает, что в деревне и в эти, неприглядные для горожан, сезоны сельский житель находит для себя много приятного:

Что лето начало, то осень совершает;
Остатки зрелых им плодов она делит;
Хоть град во время то приятности лишает,
Но сельских жителей не мало веселит.

Их самая зима утехой награждает,
Зима несносная для пышных городов,
От всех работ, забот она освобождает
И после тягостных покоит их трудов.

В отличие от эпода Горация, в котором встречаются римские имена, называются народы, местные праздники, блюда, растения, упоминаются животные и птицы, стихотворение «Деревенская жизнь» не содержит никаких имен, названий, реалий и деталей определенного национального быта, оно предельно абстрактно, и не может быть отнесено к какому-то конкретному месту, стране или народу. Это скорее не переложение, а вариация на темы эпода Горация.

Г.Р.Державин, обратившись к этому эподу, ориентировался не на «Деревенскую жизнь», а на «Строфы похвальные» Тредиаковского. Но не слепо и не формально. Его стихотворение ближе античному образцу, чем переложение Тредиаковского. У Державина, как и у Горация, весь эпод — мечта горожанина о недоступных ему радостях сельской жизни. Державин сохранил и сатирическую концовку, и вся первая половина стихотворения, как уже подметил Я.К.Грот¹², действительно является «довольно точным переводом» эпода Горация. А вот относительно второй его половины можно сказать, что здесь Державин не столько «свободно предается игре своего воображения» — тут Грот неточен, — сколько прямо и последовательно идет за Тредиаковским.

Державинское название «Похвала сельской жизни» (первоначальное — «Горация похвала сельской жизни, соображенная с российскими нравами»¹³) без всякого сомнения, навеянно заглавием произведения Тредиаковского — «Строфы похвальные поселянскому житию». Да и многие образы почерпнуты Державиным именно у Тредиаковского, а не созданы им и не взяты у Горация. В этом нетрудно убедиться, сравнив тексты Горация, Тредиаковского и Державина. Г.Р.Державин не просто заимствует, а использует, дополняя или переосмысливая оригинальные образы Тредиаковского, которых нет у Горация. Взять хотя бы образ *ябеды*. У Тредиаковского *ябеда* означает «клевету, напраслину, наговор». У Державина *ябеда* — это образ «клеветника, ложного доносчика, сутяги»¹⁴. В сцене охоты у Державина, вслед за Тредиаковским, появляется волк, вместо «диких кабанов» у Горация. Сокращая текст (по сравнению с текстом Тредиаковского), Державин тем не менее сохраняет некоторые ти-

пично русские бытовые детали, встречающиеся у Тредиаковского (гумно, силки):

Тредиаковский

Давит многих иногда **силками**,
Иногда стреляет разных птиц.

Часто днями ходит при овине,
При скирдах, то инде, то при льне;
То пролазов, смотрит, нет ли в тыне,
И что делается **на гумне**¹⁵.

Державин

Иль тонкие в **гумнах силки**
На куропаток расставляет¹⁶.

Примеров использования Державиным метафор, жизненных реалий и образов из стихотворения Тредиаковского достаточно много. Так, Державин, оставив полностью перечень блюд, поданных на обеде: щи, хлеб, барашек, пиво,— перечисленных Тредиаковским, еще и расширяет его, добавив «копченый окорок под дымом», «коновку с гренками», молочные блюда, «капусты сочные кочан», «пирог, груздями начиненный».

Создавая свое произведение, Державин учитывает опыт Тредиаковского и продолжает его традицию. Да так успешно, что, по справедливому замечанию А.В.Западова, «заставляет читателя, увлеченного простыми, но так внимательно выписанными картинами русского помещного быта, забывать об оригинале»¹⁷. Именно с помощью своего предшественника Державин смог открыть новую страницу в освоении жанра, адаптируя к русским реалиям идиллический эпод Горация, «соображая» его с «российскими нравами» и, в конце концов, создать оригинальное, собственно русское стихотворение.

В.К.Тредиаковский первым из русских поэтов, перелагая второй эпод Горация, начал «соглашать» его со своим временем, привычками, традициями, «нравами», характерными для отечественного деревенского быта. Г.Р.Державин, воспользовавшись открытием своего предшественника, продолжает эту тенденцию, сохраняя многие его образы, и в то же время идет дальше, «расцвечивая» переложение еще более яркими красками и колоритом национальной русской жизни. Для Пушкина второй эпод

Горация существует уже не только как образец античной буколки, но и как адаптированное для русского читателя, вписанное в русскую реальность стихотворение.

Переложение Державина было хорошо известно Пушкину. Так, уже в лицейском пушкинском послании «К***» («Городок»), после типичного восхваления идеала горацианской жизни, упоминаются вместе «чувствительный Гораций» и Державин, связь которых в контексте данного стихотворения означала намек поэта на «Похвалу сельской жизни» Державина, написанную именно на основе второго эпода Горация:

С Державиным потом
Чувствительный Гораций
Является вдвоем
«Городок»

Это говорит о том, что произведения Горация были известны Пушкину в державинских переводах и переложениях.

Пушкин учитывает опыт своих предшественников В.К.Тредиаковского и Г.Р.Державина, в переложениях которых узнается русская деревня. Он наследует горацианскую традицию в восприятии и национальную в изображении природы и прелестей деревенской жизни:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.
Я твой: я променял порочный двор Цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблужденья
На мирный шум дубров, на тишину полей,
На праздность вольную, подругу размышленья.
«Деревня»

Обращая при этом внимание и на то, что далеко не все живущие в деревне могут наслаждаться ее прелестями: они немислимы для тех, кому уготован «тягостный ярем до гроба...». Такого социального «мотива» не было ни у Горация, ни у известных отечественных перелагателей его эпода.

Среди стихотворений Пушкина, прославляющих деревенскую жизнь одно из самых показательных «Послание к Юдину» — его лицейскому другу. Обращаясь к адресату, Пушкин говорит о своих мечтах:

«...Вдали столиц, забот и грома,
Укрыться в мирном уголке,
С которым роскошь незнакома,
Где можно в праздник отдохнуть!»
О, если бы когда-нибудь
Сбылись поэта сновиденья!

Далее оказывается, что у мечты есть воплощение и поэт подразумевает конкретное место:

Мне видится мое селенье,
Мое Захарово...

— подмосковное имение бабушки поэта Марии Алексеевны Ганнибал. Потом следует вполне реалистическое описание русской деревни:

Мое Захарово; оно
С заборами в реке волнистой,
С мостом и рощею тенистой
Зерцалом вод отражено.

Продолжая линию Третьяковского — Горация — Державина, Пушкин затем описывает русскую трапезу:

Но вот уж полдень. В светлой зале
Весельем круглый стол накрыт;
Хлеб-соль на чистом покрывале,
Дымятся щи, вино в бокале,
И щука в скатерти лежит.
(1, 397),—

где связь с эподом Горация проглядывает как через его переложения Третьяковским (хлеб, щи) и Державиным (вино, щи), так и через стихотворение Державина «Евгению. Жизнь Званская», генетически восходящее к горациевой «идиллии»:

Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут;
Идет за трапезу гостей хозяйка с хором.
Я озреваю стол — и вижу разных блюд
Цветник, поставленный узором.

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером
Там щука пестрая — прекрасны!¹⁸

Прославление сельской жизни звучит и в «Евгении Онеги-

не», в одном из лирических отступлений романа, когда автор, в ответ на рассказ о хандре Онегина и в городе и в деревне замечает:

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.

(4, 28)

Ему близка поэзия деревенской жизни, само время, проведенное в деревне поэт называет «счастливейшим»:

Досугам посвящаться невинным,
Брожу над озером пустынным,
И *far niente* мой закон.
Я каждым утром пробужден
Для сладкой неги и свободы:
Читаю мало, долго сплю,
Летучей славы не ловлю.
Не так ли я в былые годы
Провел в бездействии, в тени
Мои счастливейшие дни?

(4, 28)

Известный «буян», Зарецкий, который попал в плен, совершенно изменился и после возвращения домой стал «помещиком мирным» напоминает ему «бессмертного труса Горация», который предпочел житейским треволнениям «естественный» образ жизни:

От бурь укрывшись наконец,
Живет, как истинный мудрец,
Капусту садит, как Гораций,
Разводит уток и гусей
И учит азбуке детей.

(4, 104)

Гораций буквально до последних дней Пушкина являлся неотъемлемой частью его художественного сознания и как личность, и как поэт, чье творчество было одним из заметных источников и буколических мотивов, и размышлений нашего поэта о прелестях деревенской жизни. Под пером Пушкина античность обрела в русской литературе новую жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Любомудров С.* Античный мир в поэзии Пушкина. М., 1899; *Любомудров С.* Античные мотивы в поэзии Пушкина. СПб., 1901; *Черняев П. А.* С.Пушкин как любитель античного мира и переводчик древне-классических поэтов. Казань, 1899; *Суздальский Ю.П.* А.С.Пушкин и античность. Л., 1969, и др.
- ² *Якубович Д.П.* Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 159.
- ³ *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1974. Т. 1. С. 397. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁴ См.: *Малеин А.* Пушкин и античный мир в лицейский период // «Гермес». 1912. № 17 и 18.
- ⁵ См.: Эподы Горация. Подстрочный перевод с примечаниями... Одесса, 1885. С. 4—5.
- ⁶ См.: *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С.Пушкина. СПб., 1910. С. 30, 161.
- ⁷ *Тредиаковский В.К.* О беспорочности и приятности деревенской жизни // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. СПб., 1757. Июль. С. 88.
- ⁸ *Тредиаковский В.К.* Строфы похвальные поселянскому житию // Русская поэзия XVIII века. М., 1972. С. 116.
- ⁹ Эподы Горация. С. 4—5.
- ¹⁰ *Деревенская жизнь // Покоящийся трудолюбец: Периодическое издание.* М., 1784. Ч. II. . 219.
- ¹¹ Эподы Горация. С. 4.
- ¹² Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я.Грота. СПб., 1869. Т. 2. С. 105.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ *Даль В.* Толковый словарь живаго великорусскаго языка. М.; СПб., 1882. Т. 4. С. 674., *Преображенский А.Г.* Этимологический словарь русского языка. М., 1959. Т. 2. С. 131.
- ¹⁵ *Тредиаковский В.К.* Строфы похвальные поселянскому житию... С. 115. (Выделено нами. — Ю.Ш.)
- ¹⁶ Державин Г.Р. Сочинения. Л., 1987. С. 154. (Выделено нами. — Ю.Ш.)
- ¹⁷ *Западов А.В.* Мастерство Державина. М., 1958. С. 162.
- ¹⁸ *Державин Г.Р.* Сочинения. С. 200.

А. С. Курилов

ГОМЕРОВСКИЙ КРИТЕРИЙ
В СИСТЕМЕ ОЦЕНОК А.С.ПУШКИНА
В.Г.БЕЛИНСКИМ

1

Гомеровский критерий как мера величия поэта, его художественных достоинств, значения и заслуг перед мировой или национальной литературой, появляется в эпоху Классицизма, когда формируется система оценок произведений искусства и их творцов, непосредственно связанная с именами образцовых писателей.

Исходным для возникновения такой системы у нас становится перечень «наиславнейших» авторов, который приводит В.К.Тредиаковский в своем «Новом и кратком способе к сложению российских стихов», опубликованном в 1735 г. Этот перечень включал в себя имена писателей от Античности до Нового времени, отличившихся в том или ином роде поэзии: *эпической* (Гомер, Вергилий, Вольтер, Тассо, Мильтон), *лирической* (Пиндар, Анакреон, Гораций, Малерб), *драматической* («трагики» — Эврипид, Софокл, Сенека, Корнель, Расин, Вольтер; «комики» — Аристофан, Менандр, Теренций, Плавт, Мольер), *буколической* (Феокрит, Вергилий, Фонтенель — «исправитель эклоги»), *элегической* (Филет, Овидий, Тибулл, Проперций, Корнелий Галл, графиня де ла Сюэ), *эпистолярной* (Гораций, Овидий, Буало), *сатирической* (Ювенал, Персий, Гораций, Буало, Ренье, князь А.Д.Кантемир), *эпиграмматической* (Филет, Марциал, Ж.Б.Руссо)¹.

Названные Тредиаковским писатели и обозначили основной

круг будущих *именных* критериев, которыми определяли творческую ориентацию и оценивали тех, кто стремился «соревноваться» с уже поднявшимися на вершину Парнаса: другой цели творчества, кроме «соревнования» с образцовыми, «славными» авторами, в эпоху Классицизма не только не признавали, но даже и мысли не допускали, что у поэтов Нового времени может быть какая-то иная цель, и какой-то иной смысл их литературной деятельности.

Пределом мечтаний классицистов было стать национальным Гомером, либо Пиндаром, Горацием, Расином, Мольером и т.д. В свою очередь сказать о ком-то: «Наш Гомер», «Наш Пиндар», «Наш Вергилий» и т.д.— значило признать, что и у нас тоже есть свои превосходные писатели, ни в чем не уступающие образцовым, классическим, что в данном роде поэзии мы поднялись до высот искусства, достигли мирового художественного уровня. И у нас есть чем гордиться перед народами и литературной общественностью других стран.

Первым, по глубокому убеждению современников, на такой уровень вышел у нас М.В.Ломоносов. «Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен»,— скажет о нем А.П.Сумароков в эпистоле «О стихотворстве» (1748)², впервые применив именные критерии для оценки творчества отечественного писателя. Спустя десять лет Н.И.Поповский в стихотворной «Надписи к портрету Ломоносова» добавит к ним еще два:

Что в Риме Цицерон и что Вергилий был,
То он один в своем понятии вместил³.

Сумароков стал у нас и первым писателем, приложившим именные критерии к самому себе. Не надеясь на благосклонность своих собратий по перу и справедливость при вынесении ими оценок его творчеству и вкладу в отечественную литературу и культуру, он так очертил главную свою заслугу: «Расинов я театр, явил, о россы, вам». Затем прямо ставит себя в один ряд с «любимцами Талии» — «трагиками» Расином, Софоклом, Еврипидом, «комиками» Аристофаном, Плавтом, Теренцием, Мольером и баснописцами Лафонтеном и Эзопом⁴.

С легкой, как говорится, руки самого Сумарокова за ним прочно закрепится имя «северного Расина», что и зафиксирует «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772) Н.И.Новикова, где одновременно будут отмечены и эклоги Сумарокова, которые «равняются знающими людьми с Вергилие-

выми», а так же подчеркнуто, что в притчах (баснях) «далеко превосходит он Федра и де ла Фонтена, славнейших в сем роде»⁵. Выделит Новиковский «Опыт» и «российскую де ла Сюзу» — Елизавету Хераскову⁶.

Широко и охотно пользуется именными критериями Иван Рудаков в стихах, посвященных этому «Опыту» Новикова:

Представлен свету здесь мужей разумных род,
Которы принесли России вечный плод;
Не множеством веков; но со времен ПЕТРОВЫХ,
Россия зрит в себе писателей сих новых.
О чудо естества! где есть сему пример?
Уже в толь кратки дни в ней Пиндар и Гомер.
Читая одного увидишь Цицерона,
В другом Овидия, в ином Анакреона;
Тот воображением вознесся как Мильтон,
А тот прославился ученьем как Платон.
В одном обрящещи ты важность всю Марона,
В другом приятность всю забавного Скаррона,
У коего в стихах резвился сам Ерот,
Дав слову важному шуточный оборот.
Иной как Боало там видится в Сатире,
Иной как сам Малгерб гласит на громкой лире.
Там северный Расин, писателей пример,
В котором видны нам и Кино и Мольер.
Сей первый нам отверз в театр Российский двери,
В еклогах глас его, глас нежные свирели;
Во притчах он своих нам зрится как Фонтен,
Или еще пред ним в сем слоге предпочтен...

.....

Коль хочешь чувствовать любви златяя Узы?
Старайся слышать слог Российской де ла Сюзы,
В которой оныя приятность вся видна.
В России Сафо есть и Сафо не одна...⁷.

Оставляя в стороне вопрос о том, какие русские писатели выдержали проверку прозвучавшими здесь именными критериями и получили право находиться в сообществе с «наиславнейшими» поэтами всех времен и народов, отметим появление, наряду с другими, и гомеровского критерия. Правда, Рудаков не раскрывает, кого он имел в виду, говоря о российском Пиндаре и Гомере, но и без того всем было ясно, что речь шла о Ломоносове. Ломоносове как творце похвальных, торжественных од, с одной стороны, и авторе героической, хотя и незавершенной, поэмы «Петр Великий», с другой.

Так, гомеровский критерий входит в систему именных кри-

териев, которыми наша критическая мысль оценивала тогда достоинства произведений отечественных писателей, их вклад в «сокровищницу Российского Парнаса».

Надо сказать, что сам Ломоносов был категорически против подобной системы оценок, о чем и заявил еще в середине 1750-х годов: «Меня за Аристотеля, Картезия, Невтона не почитайте. Ежели вы мне их имя дадите, то знайте, что вы холопы...»⁸.

И среди наших литературных деятелей далеко не все свое отношение к писателям выражали при помощи именных критериев. Так поступает, в своем «Опыте» Новиков, когда говорит от себя. В тех же случаях, когда он считает нелишним привлечь сравнение того или иного нашего писателя с известными античными или новыми авторами, делает это не от своего имени, а ссылаясь на «знающих людей» или прямо цитируя соответствующие высказывания современников — Сумарокова, Поповского, Рудакова и др.

Без именных критериев обходится и автор «Известия о некоторых русских писателях», опубликованного в 1768 г. в Лейпциге на немецком языке⁹. Имя этого россиянина, путешествовавшего тогда по Европе, и издавшего свое «Известие» анонимно, до сих пор остается неизвестным¹⁰. Ясно только одно, что это был человек, который хорошо понимал всю условность такой формы оценок, пригодной лишь для «домашнего», как говорится, употребления (и то необязательно, наглядное свидетельство чему — собственно новиковские суждения о наших писателях в его «Опыте»), но не как серьезный аргумент, предлагаемый западному читателю в подтверждение высоких художественных достоинств литературы, о существовании которой этот читатель даже и не подозревал. Сравнение ее представителей с мировыми знаменитостями могло в глазах западного читателя вызвать только недоверие и предубеждение к самой русской литературе и выглядело бы по крайней мере наивно и смешно.

Однако для россиян последней четверти XVIII в. именные критерии оказываются самой распространенной, самой доступной, понятной, доходчивой и общепризнанной формой оценки отечественных писателей. Г.Р.Державин, например, следуя за Сумароковым и Поповским, в 1779 г. провозглашает в надписи «К портрету Михайла Васильевича Ломоносова»:

Се Пиндар, Цицерон, Virgiliy,— слава Россов,—
Неподражаемый, бессмертный Ломоносов¹¹.

А в 1799 г., вторя Ивану Рудакову, использует для характеристики Ломоносова и гомеровский критерий:

Не мне, друзья! идите след;
Ищите лучшего примеру.—
Пиндару Русскому, Гомеру
Последуйте,— вот мой совет¹².

Пройдет немного времени, и самого Державина будут величать не иначе, как «Пиндар наш, Анакреон, Гораций...»¹³.

Подобная форма оценки сохранит свою привлекательность и для наших филологов XIX в.

Так, А.И.Тургенев, говоря о русской литературе на заседании «Дружеского литературного общества» в марте 1801 г., как положительный отметит тот факт, что в «последней половине протекшего столетия... у нас явились свои Расины, свои Вольтеры и Малербы¹⁴»... Н.М.Карамзин, составляя «Пантеон российских авторов» (1802), называет А.Д.Кантемира — «Наш Ювенал», а И.С.Баркова — «русский Скаррон»¹⁵. И т.д.

Одновременно произойдет и некоторая переоценка ценностей и сменится обладатель самого высокого титула, определяемого гомеровским критерием. Чести сравнения с бессмертным творцом «Илиады» и «Одиссеи» будет достоин создатель отечественных эпических поэм «Россияды» и «Владимира Возрожденного».

Херасков — наш Гомер, воспевший древни брани,
России торжество, падение Казани,—

скажет А.Ф.Воейков в сатире «О истинном благородстве» (1806)¹⁶.

От именных критериев и в дальнейшем не отказываются наши критики, писатели и филологи.

В.А.Жуковский поверяет И.А.Крылова Лафонтеном, а А.Д.Кантемира — Горацием и Ювеналом¹⁷.

А.Ф.Мерзляков находит, что Державин «был Гораций своей государыни (Екатерины II — А.К.)» и «подобно Пиндару, полною рукою рассыпал сапфиры, яхонты, бриллианты...». Херасков же и для Мерзлякова оставался «Гомером российским»¹⁸.

В.К.Кюхельбекер называет «нашими Гремями» авторов элегий, а Жуковского — «Шиллеров отголосок»¹⁹.

А.А.Бестужев-Марлинский Д.И.Фонвизина с его умением «привести в игру мелкие страсти деревенского дворянства» упо-

добляет Сервантесу, Державина традиционно величает «русским Пиндаром», пишет, что И.И.Дмитриев «украсился венком Лафонтена», в К.Н.Батюшкове видит «соперника Анакреона и Парни». Прибегает он и к гомеровскому критерию. Н.А.Полевой в своем романе «Клятва при гробе Господнем», отметит он, «живописал гнев» как Гомер и Шекспир²⁰. И т.д.

Отдал свою дань именным критериям и В.Г.Белинский, особенно связанными с писателями Нового и Новейшего времени — шекспировскому, гётевскому, байроновскому, шиллеровскому, вальтер-скоттовскому, куперовскому, гоголевскому и др. Не обошел он стороной и гомеровский. И что любопытно, высмеивая постоянно тех, кто «величал» Державина «русским Пиндаром, Горацием, Анакреоном», а Хераскова — «русским Гомером и Вергилием», кто умилялся от сознания того, что есть и «наши Гомеры, Шекспир, Гёте, Вальтер Скотты, Байроны, Шиллеры, Бальзаки, Корнели, Мольеры, Аристофаны»²¹, сам Белинский охотно пользуется именными критериями, и прежде всего — гомеровским. Причем буквально с самых первых шагов своей литературно-критической деятельности, практически с «Литературных мечтаний».

2

Гомеровский критерий оказался в руках Белинского редкость емким и многогранным.

Согласно его представлений, Гомер — это не только высочайшая вершина искусства, величайший образец, «первостепенный творческий гений», «изящный художник», «ученик природы и жизни», но и поэт-родоначальник, поэт «истинный», «поэт по преимуществу», сумевший «отразить, как в зеркале, жизнь целого народа», «символ духа своего отечества», творящий естественно, бессознательно, отличительная черта которого «наивная простота соединенная с возвышенностью», создатель произведений «типических, оригинальных, вечных», получивших всемирно-историческое («во всемирно-исторической литературе») значение, а также синоним поэта-певца вообще (См.: I, 67—68, 102, 322; II, 241; III, 386; IV, 472; V, 259; VI, 419, 422 и др.).

Исходя из такого образа «вечного старца» (I, 67, 102) и пользовался Белинский гомеровским критерием с учетом то какой-то одной, то сразу нескольких его составляющих.

«Где-то было сказано,— пишет он в “Литературных мечтани-

ях», — что «Фауст» Гёте есть «Илиада» нашего времени: вот мнение с которым нельзя не согласиться! И в самом деле, разве Вальтер Скотт также не есть наш Гомер, в смысле *эпика*, если не выразителя полного духа времени!» (I, 90). В глазах молодого Белинского Гёте и Вальтер Скотт по-своему равновелики Гомеру и как истинные поэты-«эпики», и как выразители духа своего («нашего») времени.

Провозгласив затем, что без учения «из великой книги природы и жизни» невозможно стать настоящим поэтом, а «Гомер, если верить преданиям, ревностно изучал природу и жизнь, обошел почти весь известный тогда свет и сосредоточил в лице своем всю современную мудрость», Белинский воскликнет: «Гёте — вот Гомер, вот прототип поэта нынешнего времени!» (I, 102). Здесь гомеровский критерий был приложен к Гёте уже как мудрому ученику окружавшей его действительности («природы и жизни»), что и сделало его родоначальником — «прототипом» поэта Новейшего времени, каковым в античные времена был Гомер. А вот Гомера Нового времени — «всей католической Европы средних веков», а не только «одной Италии», критик увидит в Данте — «одном из величайших поэтов мира», создавшим бессмертную «Божественную комедию» (VI, 665).

Прилагая гомеровский критерий самой высокой его составляющей к писателям «древнего мира», Белинский заметит, что с данной точки зрения Вергилия, как автора «Энеиды», нужно считать «поддельным Гомером римским», а вот «истинного и оригинального Гомера» римляне имели «в лице Тита Ливия, которого история есть национальная поэма и по содержанию, и по духу, и по самой риторической форме своей» (VI, 613). И это понятно. Если Вергилий в «Энеиде» лишь подражатель Гомера, то «Римская история» — в полном смысле эпическая поэма, «отразившая, как в зеркале, жизнь целого народа» и ставшая подлинным «символом духа своего отечества». «Римская история» Тита Ливия — это своего рода «Илиада» и «Одиссея» римлян, считает критик.

Опираясь на гомеровский критерий в значении «родоначальник», «основоположник», «создатель произведений оригинальных, вечных, совершенных по форме и содержанию», Белинский находит, что «Шекспир есть Гомер драмы; его драма — высочайший первообраз христианской драмы». И разъясняет почему: «В драмах Шекспира все элементы жизни и поэзии слиты в живое единство, необъятное по содержанию, великое по художествен-

ной форме. В них всё настоящее человечества, всё его прошедшее и будущее; они — пышный цвет и роскошный плод развития искусства у всех народов и во все века» (V, 58).

Приложив гомеровский критерий в том же самом значении к романистам и считая роман «эпопеей нашего времени», Белинский приходит к выводу, что «своим высоким художественным развитием» роман «обязан Вальтеру Скотту», который, «можно сказать, создал исторический роман, до него не существовавший», и что читая его «как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история». «По художественному достоинству своих романов,— замечает критик,— Вальтер Скотт стоит наряду с величайшими творцами всех веков и народов». И в этом отношении — «он истинный Гомер христианской Европы». Правда, не один: «Наравне с ним стоит гениальный Купер... Его романы совершенно самобытны и, кроме высокого художественного достоинства, не имеют ничего общего с романами Вальтера Скотта, хотя, впрочем, и были их результатом...». И хотя Купер в своем роде тоже Гомер, но, по мнению Белинского, он все-таки уступает пальму первенства Вальтеру Скотту: «...за Вальтером Скоттом остается слава создания новейшего романа», — т.е. слава Гомера романа, как Шекспира — Гомера драмы (V, 39, 41, 42).

Кроме Гомеров «времени» («нового») — Гёте, Средних веков — Данте), «жанров» («христианской драмы» — Шекспира, «исторического («нового») романа» — Вальтера Скотта), а также в целом всей Европы (средневековой католической — Данте, новейшей христианской — Вальтера Скотта), есть, полагает Белинский, еще и «национальные» Гомеры. Их он видит в создателях известнейших, прославленных эпических произведений.

Здесь, говоря современным языком, лидируют итальянцы, давшие миру трех таких Гомеров — Данте, творца «Божественной комедии», Ариосто, воспевшего «Неистового Роланда» и Тассо с его «Освобожденным Иерусалимом». Но если Данте, с точки зрения критика, выдерживает поверку Гомером, как критерием «великого творца», то Ариосто и Тассо соответствуют «вечному старцу» только на уровне «певца», при этом «чувствительный и соблазнительный певец рыцарских и любовных походов» Ариост больше Тасса был итальянским Гомером» (VI, 614).

Есть, считает Белинский, свои Гомеры и среди французских писателей. Но это уже Гомеры иного склада и иного уровня — Гомеры «улицы», «общества», «городского быта и нравов». И тем не менее, при всем наличии явного иронического подтекста в самом подобном уподоблении, все-таки Гомеры — *певцы* окружающей их действительности, светлых и темных ее сторон, творцы эпоса, отразившего, «как в зеркале», современную им жизнь, «жизнь целого народа», «дух своего отечества».

И это не трагическое снижение гомеровского критерия. Просто произошли качественные изменения в содержании и формах самого эпоса, который с божественных высот спустился на грешную землю с ее серыми, неприглядными буднями, маленькими людьми, мелкими, подчас подличающими героями, низменными страстями и безжалостной борьбой за существование. Высокая материя уступила место низкой, и потому у критика были все основания заявить, что Поль де Кок — «истинный Гомер гризеток и добрых малых» (IV, 54), а Бальзак — «Гомер Сен-Жерменского предместья» (VI, 521).

3

Не отказывается Белинский от гомеровского критерия и при обращении к творчеству отечественных писателей.

Так, иронизируя по поводу заявления «плодовитого» беллетриста и театрального критика В.А.Ушакова, что «он имеет счастье не нравиться некоторым ученым журналам», в которых, как дает понять, засели его завистники, критик восклицает: «Что за Гомер такой г.Ушаков, что у него есть свои зоилы!». И с заметной долей сарказма добавляет: «Мы знаем из *темных* преданий нашей литературы, что были завистники у Крылова, у Озерова, у Грибоедова: это в порядке вещей, ибо сии писатели могли возбудить к себе зависть жалкой посредственности, которая думала подвизаться на одном с ними поприще; но чтоб были завистники у г. Ушакова... Это невероятно» (I, 168).

Белинский использует здесь гомеровский критерий с неожиданной стороны — в непрямом его значении и как бы от противоположного, добываясь при этом комического эффекта. Он прекрасно понимает, что насмешка — самое доходчивое, самое действенное и самое доступное для восприятия форма критики, и что выставить писателя, того заслуживающего, в смешном свете — значит надолго уронить его в глазах даже самых ревностных его

почитателей. Что он и делает по отношению к Ушакову, недвусмысленно-язвительно, таким образом, утверждая: заблуждается г.Ушаков относительно своего таланта, заблуждается, не Гомер он, не дорос еще до того, чтобы иметь завистников-зоилов, не дорос...

Более «снисходителен» Белинский, если так можно выразиться, к другому нашему «плодовитому» писателю — Виктору Бурьянову (В.Н.Бурнашеву), которого именно за «плодовитость» назвали «детским Вальтером Скоттом». «В самом деле,— притворно соглашается критик,— г. Бурьянов много пишет, и потому между ним и В.Скоттом удивительное сходство! Против этого нечего и спорить». И отмечая, что Бурьянов действительно «самый усердный и деятельный писатель для детей», заявляет о своей готовности первым «оставить за ним имя какого угодно гения, начиная от Гомера до Гёте вступительно», при одном условии: «...если бы в литературной деятельности этого рода всё ограничивалось только усердием и деятельностью, т.е. если бы тут не требовалось еще призвания, таланта, высших понятий о своем деле и, наконец, знания языка...» (II, 375). Но чего нет, того нет, а потому, как бы «сокрушается» Белинский, г.Бурьянов ни на «детского» Гомера, ни на «детского» Гёте, да и на «детского» Вальтера Скотта явно «не тянет»...

Совершенно неожиданной стороной поворачивает Белинский гомеровский критерий при характеристике популярного у нас в конце XVIII в. литератора — Матвея Комарова, откликаясь на очередное издание «трудов пера» его. Именно так: «Труды моего пера»,— с гордостью говорил о своих сочинениях в предисловии к ним сам автор, «выпуская» их «в публику» и скромно подписываясь — «Матвей Комаров, житель города Москвы».

Как бы предугадывая и предвосхищая естественный вопрос читателей: «А кто таков сей Матвей Комаров?» — Белинский сам задает его и тут же отвечает: Матвей Комаров «лицо столь же великое и столь же таинственное в нашей литературе, как и Гомер в греческой: имя его и место жительства известны, но где он родился и обстоятельства его жизни совсем неизвестны. Знают некоторые по именам и его сочинения, но никто не знает цены его сочинениям...», т.е. они по-своему «бесценны», как бесценны и творения Гомера (III, 208).

Конечно, в чувстве юмора Белинскому не откажешь, однако основания для подобной аналогии у него были.

Действительно, Матвей Комаров в русской литературе лицо такое же «мифическое», как и Гомер в греческой (См.: I, 212, 322; II, 355, 550 и др.), известны имена того и другого, «место жительства» — соответственно, Греция и Москва, и нет никаких сведений о личной их жизни, не говоря уже о дне и конкретном месте рождения. К тому же сохраняется устойчивый читательский интерес к их сочинениям.

«Судьба книг,— пишет Белинский,— так же странна и таинственна, как судьба людей. Не только много было умнее «Англинского милорда» (полное название сочинения Матвея Комарова — «Повесть о приключении аглинского милорда Георга и о брандбургской маркграфине Фридерике Луизе». Первое издание — СПб., 1782.— А.К.), но были на Руси еще и глупее его книги: за что же они забыты, а он до сих пор печатается и читается? Кто решит этот вопрос! Ведь есть же люди, которым везет бог знает за что: потому что ни очень умны, ни очень глупы. Счастье слепое! Сколько поколений в России начало свое чтение, свое занятие литературою с «Англинского милорда» (Ну, чем не «Илиада» или «Одиссея» Гомера, с чтения которых «начинало свое чтение» не одно поколение греков и других европейских народов! — А.К.). Одни из сих людей пошли дальше и — неблагодарные — смеются над ним, а другие и теперь еще читают его себе и почитывают!... Жив ли его автор? он ли беспрестанно издает вновь свое великое творение или им пользуются книжные промышленники?... Сличите... картинки всех изданий — и вы ни в одной черточке не увидите разницы: они оттискиваются на тех же досках, которые были вырезаны еще для первого издания. Вот что называется бессмертием!...» (III, 209—210).

Ну чем не Гомер наш Матвей Комаров! И пусть на уровне таланта он даже не идет ни в какое сравнение с «вечным старцем», но бессмертие есть бессмертие, у него нет уровней — один более, другой менее бессмертен,— и получившее его, перед лицом вечности — равны...

В каждой шутке, как известно, есть доля истины. И если Матвей Комаров походил на Гомера «таинственностью» рождения и «обстоятельств жизни», а также «бессмертием» своих «трудов», то М.Н.Загоскин, по мнению Белинского, был близок «вечному старцу» как прилежный, причем чересчур прилежный, ученик природы и жизни.

Выше мы отмечали, что именно эта составляющая гомеров-

ского критерия дала основание критику считать Гёте Гомером нового времени. И вот теперь, на том же самом основании, чести сравнения с Гомером удостоился и наш писатель.

Загоскин, пишет Белинский, певец «русского простонародья», он «истинный Гомер его». И оправдывая правомерность такого утверждения, замечает: «Правда, его изображения иного лакея, явившегося к барину с ярмарки с разбитою харею или мечтающего в Испании о кислой капусте, соленых огурцах и сивухе, в ином, слишком опрятном читателе могут возбудить не совсем приятное чувство, но и этого причина — достоинство, а не порок,— излишняя верность природе» (V, 205).

«Верность природе», тем более «излишняя», — несомненно «гомеровский признак», прямое следствие хорошего ученичества у «природы и жизни», что и позволило Белинскому сблизить на этом уровне нашего писателя с Гомером и Гёте.

4

Встречается гомеровский критерий и при оценке Белинским Пушкина. Правда, уже совершенно в ином качестве. И не сразу.

Поначалу, говоря о Пушкине, Белинский не только не обращается к этому критерию, но и вообще не пользуется никакими именными критериями. Более того, откровенно иронизирует над любимым для критики того времени определением Пушкина как «северного Байрона» (I, 21).

Однако это не значит, что он не находит нужным прибегать к оценке творчества отечественных писателей именными критериями в позитивном плане, а пользуется ими, и не только гомеровским, как было показано выше, лишь в шутовском тоне или с насмешкой. Нет. Так, Белинский считает достаточно разумным и вполне достойным называть М.В.Ломоносова — «Петром Великим нашей литературы», В.А.Жуковского — «Колумбом нашего отечества», указавшим «ему на немецкую и английскую литературы», а князя П.А.Вяземского — «русским Карлом Нодье» (I, 42, 43, 62, 64), и т.д. Одновременно не отказывая себе в удовольствии высмеять «петербургского Вальтера Скотта» — Ф.Булгарина и «московского Вальтера Скотта» — А.А.Орлова (I, 82).

Вместе с тем к таким писателям, как Державин, Карамзин, Крылов, не говоря уже о Пушкине, никаких достойных именных критериев он подобрать не может, видя в них представите-

лей собственно русской литературы, кому нет аналогов среди всемирноизвестных писателей. За исключением, пожалуй, Грибоедова, с гибелью которого наша литература «лишилась Шекспира комедии...» (I, 82). «Как смешны те,— пишет критик, например, о Державине,— которые величают его русским Пиндаром, Горацием, Анакреоном; ибо самая эта тройственность показывает, что он был ни то, ни другое, ни третье, но всё это вместе взятое, и, следовательно, выше всего этого отдельно взятого!... Мы имеем в Державине *великого, гениального русского поэта*, который был верным эхом жизни русского народа, верным отголоском века Екатерины II» (I, 50).

Таким представал перед Белинским и Пушкин — «поэт русский по преимуществу..., в сильных и мощных песнях которого впервые пахнуло веяние жизни русской», который был «выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского», т.е. имел, хотя и огромное, но тем не менее исключительно национальное значение (I, 21, 72, 101).

Сравнивать отечественных и зарубежных писателей по степени национального их значения, подыскивая для этого соответствующие именные критерии, не имело никакого смысла. Это был более низкий, чем мировой, уровень художественных ценностей, и вести разговор на таком уровне было делом заведомо невыигрышным, особенно для молодого критика, на что Белинский, естественно, при характеристике отечественных писателей, и прежде всего Пушкина, пойти ну никак не мог.

Но было и еще одно обстоятельство, которое во многом сказывалось на выборе Белинским критериев для оценки собственно самого Пушкина: сложившееся тогда у критика представление о том, что Пушкин творчески уже себя исчерпал и как поэт вообще умер...

Для молодого Белинского, Белинского периода «Литературных мечтаний», Пушкин — это уже вчерашний день нашей литературы. «...тридцатым годом,— скажет он,— кончился или, лучше сказать, внезапно оборвался период *Пушкинский*, так как кончился и сам Пушкин», о чем свидетельствуют его «Анджело» и «другие мертвые, безжизненные сказки». Хотя критик при этом и допускает, что поэт не умер, а «может быть, только обмер на время» (I, 87, 73, 21).

Такой точки зрения на Пушкина Белинский будет придерживаться до середины 1837 г.

Рецензируя (в конце февраля — начале марта 1836 г.) четвертую часть «Стихотворений Александра Пушкина» (СПб., 1835), где были помещены «Разговор книгопродавца с поэтом», три сказки («О рыбаке и рыбке», «О мертвой царевне» и «О золотом петушке»), «Песни западных славян» и некоторые другие произведения поэта, Белинский заявляет, как о чем-то для него уже бесспорном и очевидном: «Конечно, в ней (четвертой части «Стихотворений». — А.К.) виден закат таланта, но таланта Пушкина...» (II, 82).

В апреле 1836 г., откликаясь на выход первого тома Пушкинского «Современника», критик назовет издателя лишь «знаменитым поэтом нашим», отметив, что его «Пир Петра Великого», помещенный там, «отличается бойкостью стиха и оригинальностью выражения», и оценив (поддавшись на мистификацию) «Скупого рыцаря» как хорошо переведенный «отрывок из Ченстоновской трагикомедии», который «ничего не представляет для суждения о себе» (II, 178, 179).

В августе того же года, говоря о втором томе «Современника» и чтобы как-то смягчить свой суровый приговор Пушкину — «неудачному журналисту», писавшему «превосходные стихи», Белинский впервые назовет его «нашим великим поэтом», одновременно отказав его журналу в... современности (II, 233, 237). Тогда же при оценке Пушкина критик впервые прибегает и к именному критерию. Правда, оценивая не всего Пушкина, а лишь творческий его диапазон, стремление поэта проявить себя в разных областях литературной деятельности. Своеобразной «меркой» условий, при которых такого рода стремления оказываются плодотворными, становится для Белинского талант Гёте.

Быть во всем великим, одинаково добиваться успеха всюду, куда бы только ни приложил руки, Пушкину, считается Белинский, не дано. Доказательство — его неудача на поприще журналистики. «Всеобъемлемость таланта и его направлений есть исключение...», замечает Белинский, и единственный тому пример, полагает он, — Гёте, которому удавалось все. Пушкин к таким исключениям, увы, не относится, гётевской «всеобъемлемости таланта» у него, сожалеет критик, нет... (II, 233).

Гибель поэта потрясла Белинского, как и многих его современников. «Бедный Пушкин!...», — пишет он 4 февраля 1837 г. А.А.Краевскому. — Как не хотелось верить, что он ранен смертельно...». И грустно замечает: «Один истинный поэт был на

Руси, и тот не совершил вполне своего призвания». А вот следующая фраза: «Худо понимали его при жизни, поймут ли теперь?...» (XI, 129), — имела самое прямое, самое непосредственное отношение к сказавшему ее. И хотя внешне она выглядела, как упрек всем критикам Пушкина вообще, но по-сути адресовалась Белинским не столько им, сколько самому себе.

Дело в том, что при всей безапелляционности высказываний Белинского о «конце» и «закате» Пушкина, критик где-то в глубине души сознает, что он нашего единственного «истинного поэта» все-таки до конца не понимает. Не понимает чего-то самого главного, самого важного в характере сделанного Пушкиным для нашей литературы, причем принципиально важного.

Уже весной 1836 г., полагая, что издание «Современника» наглядное подтверждение «кончины» Пушкина как поэта, Белинский пытается разобраться в том, какой же все-таки подвиг суждено было совершить Пушкину в процессе исторического развития нашей литературы. И приходит к выводу: его подвигом было создание в нашем отечестве истинно поэтического языка. «В самом деле, — задается критик вопросом, — когда у нас стали даже и бездарные люди писать гладкими и звучными стихами?» И сам же отвечает: «После Пушкина». После его творческого подвига «даже внешняя сторона искусства» сделалась у нас «достоянием рутиньеров», бездарности, посредственности. После стихов Пушкина уже просто нельзя было писать плохо, «звучный и гладкий стих» сразу перестал быть «несомненным признаком таланта», от каждого стихотворного произведения требовалось еще и «внутреннее достоинство» (II, 189).

Желание понять Пушкина до конца с новой силой овладевает Белинским после гибели поэта. Особенно, когда критик обратился к его творчеству не по «должности» рецензента (которой он лишился с закрытием в октябре 1836 г. журнала «Телескоп» и газеты «Молва», где он активно сотрудничал), а скрашивая свой досуг во время лечения на Кавказских водах. Как рецензент *ex officio* он обязан был и на солнце находить пятна — такова, увы, должность журналиста, стремящегося во что бы то ни стало привлечь к себе внимание публики: в противном случае его никто не заметит. Оказавшись «безработным» Белинский стал читать Пушкина в свое удовольствие, для души, смотреть на него независимыми от «обязанностей» журналиста глазами. И результат не замедлил сказаться.

21 июня 1837 г. он пишет К.С.Аксакову из Пятигорска: «Часто читаю Пушкина, которого имею при себе всего, до последней строчки (имеются в виду опубликованные на то время, а также распространявшиеся в списках произведения Пушкина.— А.К.). “Кавказский пленник” его здесь, на Кавказе, получает новое значение... Какая верная картина, какая смелая, широкая, размашистая кисть! Что за поэт этот Пушкин!» (XI, 132). В письме М.А.Бакунину, посланном оттуда же 16 августа, он признается: на Кавказе «Пушкин предстал мне в новом свете, как будто я прочел его в первый раз» (XI, 178).

В конце 1837 г. Белинский возвращается к мысли о подвиге Пушкина как создателя нашего поэтического языка. Именно он, заметит критик, «предшествуемый Жуковским, растолковал нам тайну поэзии...» (II, 253).

Решительный поворот в представлениях Белинского об исключительно национальном значении Пушкина намечается после его знакомства с новыми произведениями поэта, помещенными в третьем и четвертом томах «Современника» за 1837 г., которые попали в руки критика в январе 1838 г.

«Постарайтесь достать себе “Современника” за прошлый год,— пишет он А.А.Беер 13 января 1838 г.,— кто не читал его, тот не знает Пушкина. О,какой великий поэт, какая огромная, глубокая душа! Я недавно узнал, чего лишилась в нем Россия» (XI, 228). А в письме М.А.Бакунину от 14 января восклицает: «Что за дивные вещи Пушкина в последних двух книжках “Современника”!» (XI, 229).

Среди этих «дивных вещей» были: «Медный всадник», «Сцены из рыцарских времен», «Русалка», «Арап Петра Великого», «Тазит», «История села Горюхина», «Египетские ночи» и др.

Получив возможность вновь выступать в печати Белинский уже в апреле 1838 г., рецензируя вышедшие (III—VIII) посмертные тома Пушкинского «Современника», публично кается, что при жизни «великого поэта России» недопонимал, недооценивал его, замечая при этом, что ничего, кроме грусти, не вызывает у него «мысль о том жалком воззрении», с каким смотрело на Пушкина «детское прекраснодушие (т.е. он сам.— А.К.), которое, выглядывая из узкого окошечка своей ограниченной субъективности, мерит действительность своим фальшивым аршином...» (II, 347).

Белинский признает ошибочность своего вывода о «закате» поэта, одновременно раскрывая истоки такого вывода. «Мни-

мый период падения таланта Пушкина,— пишет он,— начался для близорукого прекрасноталантливца с того времени, как он начал писать свои сказки». И хотя критик продолжает считать, что «эти сказки были неудачными попытками подделаться под русскую народность; но, несмотря на то,— соглашается он,— и в них был виден Пушкин». Более того, отмечает Белинский, в «Сказке о рыбаке и рыбке», поэт «даже возвысился до совершенной объективности и сумел взглянуть на народную фантазию орлиным взором Гёте» (II, 347). Хорошо «падение», при котором «возвышаешься» до Гёте!

Упрекая себя в «противоречии» Белинский, несомненно, учитывал и этот парадокс, который выявился и обозначился как только субъективному, «фальшивому аршину» был противопоставлен объективной гётевской критерий. Именно этот критерий помог критику обнаружить «высоту» там, где раньше ему виделось лишь одно «падение»...

Продолжая каяться Белинский отмечает, что именно «тень мнимого падения» помешала ему «оценить по достоинству... стихотворения, явившиеся в “Современнике” за 1836 год». И прежде всего — «сцены из комедии “Скупой рыцарь”», которые «едва были замечены (в том числе и самим Белинским, обратившим тогда внимание лишь на “хороший перевод” этого “отрывка”», II, 179.— А.К.), а между тем,— подчеркивает на этот раз критик,— если правда, что, как говорят, это оригинальное произведение Пушкина, они («сцены».— А.К.) принадлежат к лучшим его созданиям» (II, 347). Выделяет Белинский и «Капитанскую дочку», отметив, что «таких повестей еще никто не писал у нас, и только один Гоголь умеет писать повести, еще более действительные, более конкретные, более творческие,— похвала, выше которой у нас нет похвал!» (II, 348).

Оценивая творчество Пушкина с учетом произведений, опубликованных после его смерти, критик приходит к выводу, что он был не только великим национальным поэтом, а «как поэт... принадлежит, без всякого сомнения, к мировым, хотя и не первостепенным, гениям. Да и много ли этих первостепенных гениев искусства?» — вопрошает Белинский и тут же сам отвечает: «Омир (мифическое лицо), Шекспир, Гёте, Бетховен, и не знаем, право, кто в живописи» (II, 355). И все. И хотя Пушкин в глазах критика еще «не дотягивает» до Гомера, Шекспира, Гёте, однако, он уже убежден, что истинные достоинства Пуш-

кина как поэта можно оценить только измеряя их самыми высокими критериями, к каковым, несомненно, относятся критерии, связанные с именами «первостепенных гениев» — Гомера, Шекспира и Гёте. Так в системе оценок Белинским Пушкина появляются, наряду с гётевским, шекспировский и гомеровский критерии.

Сравнивая Пушкина с «мировыми первостепенными гениями» Белинский на первых порах полагает, что наиболее точно характер таланта нашего поэта и диапазон его творческой деятельности поддается измерению гётевским критерием. Так, обратившись к проблеме соотношения в писателе поэта и литератора, Белинский в данной сфере находит больше точек соприкосновения у Пушкина с Гёте, чем с Гомером и Шекспиром.

«Пушкин,— пишет он в июне 1838 г.,— был поэт, по своим поэтическим произведениям, и Пушкин же был литератор, как издатель журнала и автор нескольких критических и полемических статей». В свою очередь, «Гёте был не только великий поэт, знаменитый ученый, но и примечательный литератор», в то время, как «Гомер и Шекспир были поэтами, но не были литераторами» (II, 403—404). Пушкин, таким образом, как *поэт* сравним с Гёте, Гомером и Шекспиром и в этом качестве имеет все права на оценку соответствующими именными критериями, но как *поэт* и одновременно *литератор* — близок лишь Гёте, а посему именно гётевский критерий оказывается для Пушкина почти универсальным, охватывающим разные стороны его таланта и творческой деятельности.

Предпочтение гётевскому критерию Белинский отдает и при сравнении Пушкина с другими поэтами, в частности, с Шиллером. «Гёте и наш Пушкин,— подчеркивает он,— вот чисто поэтические натуры», и в этом отношении они решительно отличаются от Шиллера, который «едва ли не в большей части своих произведений принадлежит к числу... полупоэтов» (II, 442).

В зависимости от уровня, на котором Белинский рассматривает и оценивает Пушкина, меняется и круг писателей, с которыми он сопоставляется, и, соответственно, состав именных критериев, которыми он оценивается.

Так, на уровне «мировых первостепенных гениев» Пушкин не может на равных соперничать с Гомером, Шекспиром и Гёте, чьи именные критерии для нашего поэта достаточно высоки, а потому в ряд таковых гениев Белинский его не включает.

В то же время, на уровне «истинно поэтических натур» Пушкин ни в чем не уступает «мировым первостепенным гениям» и по праву входит в их круг, находится в одном ряду с Гомером, Шекспиром и Гёте, в котором, однако, нет места «полупоэту» Шиллеру.

На уровне универсального литературного деятеля, сочетающего в себе поэта и литератора, Пушкин, как полагает Белинский, вполне соизмерим с Гёте, правда, уступая ему при этом как литератор, а вот Гомер и Шекспир в число таких деятелей не входят.

На уровне одного из ведущих жанров тех лет — повести, Белинский ставит Пушкина рядом только с одним писателем — Гоголем. Именно гоголевский критерий является для критика наивысшей мерой ценности и достоинств произведений, созданных в этом жанре. Сказать, что та или иная повесть ни в чем не уступает или почти не уступает гоголевской, «похвала, выше которой у нас нет похвал», — отметит Белинский (II, 348).

Ни в чем не уступает Пушкин «мировым первостепенным гениям» и на уровне «художественных миров». Для Белинского — это «мир», бесспорно, «воображаемый», созданный творческой фантазией («воображением») писателей. Он состоит из двух частей: мира «воображаемого *действительного*» и мира «воображаемого *призрачного*». «*Действительный* воображаемый» мир соответствует «миру природы и истории», т.е. является отражением того, что было или могло быть по принципу вероятности. Мир «воображаемый *призрачный*» — мир придуманный, плод исключительно фантазии писателей. Это «мир, созданный Сумароковым, Дюкре-Дюменилем, Радклиф, Расином, Корнелем и пр.». Мир же «воображаемый *действительный*» создан «Гомером, Шекспиром, Вальтером Скоттом, Купером, Гёте, Гофманом, Пушкиным, Гоголем» (III, 85). Этот мир «не подвержен сомнению», т.е. он реален в своей «воображенной» действительности, в то время, как мир «призрачный», мир условный от действительности совершенно далек. Белинский не сравнивает эти миры по принципу — «лучше» или «хуже», — просто констатирует их наличие. Однако дает понять что мир «воображаемый *действительный*» для него несомненно выше, значительнее и ценнее мира «воображаемого *призрачного*», хотя и тот и другой, как плоды творческого воображения, творческой фантазии, имеют равные права на существование.

Многогранность гомеровского критерия давала основание Белинскому сблизать Пушкина с бессмертным греком на разных уровнях, кроме самого высокого — «мировых первостепенных гениев», до которого наш поэт, при всей его великости и принадлежности к мировым гениям, все-таки, по мнению критика, не «дотягивал». Но вот выходит из печати еще одно неизвестное до того произведение Пушкина и все представления Белинского о его месте среди других поэтов меняются самым кардинальным образом.

Это был «Каменный гость». Он увидел свет в первом томе «Ста русских литераторов», изданном А.Смирдиным в начале 1839 г., в одно мгновение сделав Пушкина в глазах Белинского достойным самого высочайшего ценностного уровня.

При чтении «Каменного гостя», признается критик, «потрясались, одна за другою, все струны души нашей» (III, 100). Поначалу он еще не может «оценить» это «вполне великое создание искусства», но уже не сомневается, что «драматическая поэма» Пушкина при всем небольшом ее объеме («Поэма помещена не более как на *тридцати пяти* страницах...»), «есть целое, оконченное произведение творческого гения; художественная форма, вполне обнявшая бесконечную идею, положенную в ее основание; гигантское создание великого мастера, творческая рука которого, на этих бедных *тридцати пяти* страничках, умела исчерпать великую идею, всю до малейшего оттенка...». В этой поэме «мы,— заключает Белинский,— увидели даль без границ, глубь без дна,— и с трепетом отступили назад...» (III, 100).

Он еще не в силах определить для себя саму суть «бесконечной», «великой» идеи, художественно выраженной в «Каменном госте», но ощущение ее «безграничности» и «бездонности» поражает его «предчувствием» чего-то очень значительного. «От этого предчувствия,— вырывается у критика,— дыхание занимается в груди нашей, и на глазах дрожат слезы трепетного восторга...». И он восклицает: «Пушкин, Пушкин!... Великий, неужели безвременная смерть твоя непременно нужна была для того, чтобы мы разглядели, кто был ты?...» (Там же).

«Каменный гость» предстает перед Белинским произведением высочайшего идейно-художественного уровня, на котором «художественная форма вполне обнимает бесконечную.., вели-

кую идею», являя миру совершенное, «великое создание искусства», «гигантское создание великого мастера».

Благодаря «посмертным сочинениям» и во многом «Каменному гостю» все сомнения Белинского относительно степени таланта Пушкина отпадают, и он не колеблясь возводит нашего поэта на уровень «мировых первостепенных гениев». «Пушкин,— восторженно пишет Белинский Н.В.Станкевичу 19 апреля 1839 г.,— предстал мне в новом свете, как один из мировых исполинов искусства, как Гомер, Шекспир и Гёте» (XI, 367).

Весь 1839 г. проходит у критика под знаком Пушкина, как «мирового первостепенного гения», где гомеровский критерий находится в числе первейших, определяющих достоинства и место поэта среди величайших представителей мировой литературы.

19 августа. Письмо И.И.Панаеву: «Пушкин меня с ума сводит. Какой великий гений, какая поэтическая натура!... У меня теперь три бога искусства, от которых я почти каждый день неистовствую и свирепствую: Гомер, Шекспир и Пушкин...» (XI, 374).

29 сентября. Письмо Н.В.Станкевичу: Пушкин! «Какая полная художественная натура!»... «Цыганы»...— «Какое мировое создание! А “Моцарт и Сальери”, “Полтава”, “Борис Годунов”, “Скупой рыцарь” и наконец — перл всемирно-человеческой литературы — “Каменный гость”!... тут пахнет Шекспиром нового мира!...» (XI, 380). Но если «Шекспира и всё прочее для меня,— замечает Белинский,— наслаждение читать со всяким», то «Гомера и Пушкина — высочайшее наслаждение читать с Кудрявцевым²². Пластическая красота древних, особенно Гомера, с его простодушными, упоительными до опьянения эпитетами, в высшей степени родственна художественному духу Кудрявцева. Из Пушкина с ним особенно приятно читать мелкие стихотворения и «Каменного гостя»...» (XI, 383).

22 ноября. Письмо В.П.Боткину: «Кудрявцеву мое слезное и кровное лобызание — без него мне не хочется читать ни «Илиады», ни Пушкина...» (XI, 419).

Представление о Пушкине, как одном из величайших мировых поэтов сохраняется у Белинского и в 1840 г.

10 января. Письмо К.С.Аксакову: «Радуюсь твоей новой классификации — Гомер, Шекспир и Гоголь, но и дивлюсь ей. Куда же девался Гёте? О юноша! пылка душа твоя... Вот мы и сошлись с тобою; только у меня на месте Гоголя стоит Пушкин, который

всего поглотил меня и которого чем более узнаю, тем более не надеюсь узнать. Это Россия и *единственный* русский национальный поэт, полный представитель жизни своего народа. Да, велик Гоголь, поэт мировой: это для меня ясно, как $2 \times 2 = 4$; но... Пушкин...» (XI, 435).

1 марта. Письмо В.П.Боткину: «Вспомни, что ты сам так глубоко и верно подметил в “Онегине” — какое бесконечное миросозерцание, какой великий нравственный урок... А там еще “Цыганы”, “Борис Годунов”, “Русалка”.., “Скупой рыцарь”, “Каменный гость”. В последнее время мне открылся “Бахч. Сарай”»: мне кажется, я в состоянии написать об этой крошечной пьеске целую книгу — великое, мировое создание! Присовокупи ко всему этому, что Пушкин умер во цвете лет, в поре возмужалости своего гения, умер, когда великий мирообъемлющий Пушкин уже кончился и начинался в нем великий мирообъемлющий Шекспир. Да, мир увидел бы в нем нового Шекспира». И далее: «...Вольтер конечною рассудочностью и ядовитым кощунством не только заплатил дань духу времени, но и вполне его выразил: однако ж из этого еще не следует, чтобы он был равен или выше Гомера, Шекспира, Пушкина». Пушкин — «великий поэт» (XI, 473, 474).

Май 1840 г. Белинский открыто иронизирует над теми, кто осмеливается заявлять, что «Пушкин — поэт не мировой, не великий, хотя и с примечательным талантом». Он утверждает, что Пушкин так же, как и Шекспир, имеет все права на «*титул великого и мирового поэта*». И заключает: «Оставляя в стороне вопрос о превосходстве (которого мы и не думаем отрицать или оспаривать) Шекспира перед Пушкиным, можно смело сказать, что только слепые могут не видеть, что оба эти великие явления творческой силы принадлежат к одному разряду, суть явления родственные»: они истинные «*поэты действительности*» (IV, 165, 166).

14 июня. Письмо К.С.Аксакову: Гоголь «великий художник», не ниже Вальтера Скотта и Купера. «Но он не русский поэт в том смысле, как Пушкин, который выразил и исчерпал собою всю глубину русской жизни (гомеровская черта: «символ духа своего отечества» — А.К.) и в раны которого мы можем владать персты, чтобы чувствовать боль своих и врачевать ее. Пушкинская поэзия — наше искупление...» (XI, 534).

Ноябрь 1840 г. Пушкин, пишет Белинский, «исполин нашей поэзии, полный и могучий представитель русского духа в искус-

стве», творец «дивного поэтического романа “Евгений Онегин”, создания чисто оригинального, исчерпавшего до дна всю жизнь современной Руси (гомеровская черта: “отразил жизнь целого народа”. — А.К.)...» (IV, 341).

Декабрь 1840 г. «Мы видим в Пушкине великого мирового поэта» как наглядное подтверждение «мирового значения России.., с Пушкина начинается русская литература, ибо в его поэзии бьётся пульс русской жизни». Пушкин «явление мировое и великое по своей творческой силе...». И снова: В «Евгении Онегине» «он исчерпал до дна современную русскую жизнь», это «великое создание великого поэта», а «Каменный гость» — «это высшее, художественнейшее создание Пушкина» (IV, 413, 424, 425—426, 429).

И наконец, *11 декабря*. Письмо В.П.Боткину: «Я решил для себя важный вопрос. Есть поэзия художественная (высшая — Гомер, Шекспир, Вальтер Скотт, Купер, Байрон, Шиллер, Гёте, Пушкин, Гоголь); есть поэзия религиозная, философская, даже «общественная, житейская — французская» (XI, 582).

Гомеровский критерий, как видим, сохраняет для Белинского всю свою привлекательность и авторитетность, занимая ведущее положение в системе именных критериев. И на уровне «высшей художественной поэзии» оценку таким критерием Пушкин выдерживает. Правда, на этот раз Белинский ставит его в историческом ряду великих поэтов не на третье (вслед за Гомером и Шекспиром) и не на четвертое (вслед за Гомером, Шекспиром и Гёте), что наблюдалось ранее, а на восьмое место. И не случайно.

Дело в том, что уровень «высшей художественной поэзии» определялся произведениями, созданными безусловно «мировыми талантами», которые в свою очередь обладали разными степенями гениальности. К «первостепенным гениям», как мы видели, Белинский сначала относил Гомера, Шекспира и Гёте, затем добавил к ним Вальтера Скотта, Купера и Пушкина. Пытаясь окончательно выявить, какое же собственно место занимает наш поэт в мировом литературном процессе, критик вдруг обнаруживает, что к пушкинским созданиям, уже переведенным на европейские языки, нет того интереса, какой проявляется к произведениям Вальтера Скотта, Купера, Байрона, Шиллера, не говоря уже Гомера, Шекспира, Гёте. И невольно задается вопросом: Почему?

Анализируя произведения писателей, оказавших влияние как

на нашу, так и на европейские литературы Новейшего времени, он приходит к выводу, что главным, определяющим здесь оказываются не столько сама их художественная форма, сколько содержание, т.е. художественное изображение жизни. И не столько вообще, а такой, какая представляет для всех народов неподдельный, устойчивый интерес, отражая какие-то важные, существенные страницы или стороны жизни самого человечества.

Так, античная Греция со всем ее укладом, бытом, мировосприятием остается предметом всеобщего любопытства, а потому «Илиада», где «выразилось всё богатство, вся полнота жизни греков», имеет и всегда будет иметь всемирно-историческое значение (V, 33). Шекспир «постиг и ад, и землю, и небо» (I, 32), выразил всю глубину и бездонность страстей человеческих, которые не оставляют и никогда не оставят равнодушным никого из его читателей. Вальтер Скотт создал исторический роман и художественно, можно сказать, открыл мир средневековой Европы, предоставив чуть ли не каждому возможность совершить увлекательнейшее путешествие в свое далекое прошлое (V, 41—42). О сосуществовании никому до того неведомой цивилизации — северо-американских индейцах, — поведал человечеству Купер. И т.д.

И хотя в «духе Пушкина слились все стихии, отразились все стороны русского духа» (V, 274) и он своими созданиями «исчерпал до дна современную русскую жизнь» (IV, 425), однако сама эта жизнь оказалась почему-то неинтересной другим народам, ничем никого не взволновала, не тронула, не привлекла к себе повышенного внимания. Пушкин, таким образом, своими произведениями не оказал того влияния, какое оказали на развитие мировой (европейской) литературы произведения Гомера, Шекспира, Гёте, Вальтера Скотта, Купера, Байрона, Шиллера и других писателей.

И если раньше Белинский был уверен, что мировое значение Пушкина определяется уже самим мировым значением России, то теперь видит, что он интересен главным образом только одним соотечественникам: да, он поэт великий, но исключительно национальный. И в декабре 1841 г. скажет об этом прямо: «Пушкин обладал мировую творческую силою; *по форме* он — соперник всякому поэту в мире (и в этом отношении сопоставим с Гомером, Шекспиром, Гёте и другими гениями.— А.К.); но *по содержанию*, разумеется, не сравнится ни с одним из мировых поэтов, выразивших собою момент все-

мирно-исторического развития человечества» (V, 558. Курсив мой.— А.К.).

То же он отметит и говоря о Гоголе, когда К.С.Аксаков вернется к своей «классификации»: Гомер, Шекспир и Гоголь. Отвечая Аксакову Белинский подчеркнет: «Гоголь при всей неотъемлемой великости его таланта, не имеет *решительно никакого* значения во всемирно-исторической (т.е. мировой, по нашим понятиям.— А.К.) литературе и велик только в одной русской.., помещение рядом имен Гоголя, Гомера и Шекспира оскорбляет и приличие и здравый смысл...» (VI, 422).

Ранее, касаясь этого вопроса Белинский уже обращался к Аксакову: «Где, укажите нам, где веет в созданиях Гоголя этот всемирно-исторический дух, это равно общее для всех народов и веков содержание?» Да, в который раз повторяет критик, «Гоголь великий русский поэт», но «не более; “Мертвые души” его — тоже только для России и в России могут иметь бесконечно великое значение». С этой точки зрения они действительно «стоят “Илиады”, но только для России: для всех же других стран их значение мертво и непонятно». И горько подытожит: «Такова пока судьба всех русских поэтов; такова судьба и Пушкина» (VI, 258, 259).

Придя к такому выводу Белинский вообще отказывается от оценки Пушкина какими-либо именными критериями, отметив однажды лишь «внутреннее сходство» нашего поэта «с Гомером, заключающееся в *наивной простое, соединенной с возвышенностию*», что особенно заметно в «Борисе Годунове», который «в тысячу раз более, чем “Мертвые души”, напоминает собою Гомера *тоном* многих своих страниц, *тоном наивно простым и вместе возвышенным*», но что, однако, еще не дает оснований говорить о каком-то «тождестве между Гомером и Пушкиным», о «родственности с Гомером» самой «поэтической природы» Пушкина, а объясняется просто совпадением, типологическим сходством избранных ими для изображения эпох, «где самые высокие умы и сильные характеры мыслили и говорили просто-душно или простодушно и возвышенно вместе» (VI, 419). И в своем знаменитом цикле «Сочинения Александра Пушкина» Белинский говорит уже исключительно о «бесконечно великом» национальном значении поэта, о подвиге, какой он совершил, «воспитывая и развивая в русском обществе чувство изящного, способность понимать искусство...» (VII, 372), и т.п. И хотя имя Гомера встречается и в этих статьях критика, но уже не в

качестве критерия, а для определения путем сравнения с другими писателями творческой ипостаси Пушкина.

«Читая Гомера,— скажет Белинский,— вы видите возможную полноту художественного совершенства; но она не поглощает всего вашего внимания; не ей исключительно удивляетесь вы: вас более всего поражает и занимает разлитое в поэзии Гомера древнеэллиническое мирозерцание и самый этот древнеэллинический мир... В Шекспире вас тоже останавливает прежде всего не художник, а глубокий сердцевед, мирообъемлющий созерцатель... В поэзии Байрона прежде всего обоймет вашу душу ужасом удивления колоссальная личность поэта, титаническая смелость и гордость его чувств и мыслей. В поэзии Гёте перед вами выступает поэтически созерцательный мыслитель, могучий царь и властелин внутреннего мира души человека. В поэзии Шиллера вы преклонитесь с любовью и благоговением перед трибуном человечества, провозвестником гуманности, страстным поклонником всего высокого и нравственно-прекрасного. В Пушкине, напротив, прежде всего увидите художника, вооруженного всеми чарами поэзии, призванного для искусства как для искусства, исполненного любви, интереса ко всему эстетически прекрасному, любящему всё и потому терпимого ко всему» (VII, 318—319).

Поэзия Пушкина — это поэзия в ее чистом виде, поэзия в высшей степени художественная, и именно этим наш поэт велик, считает критик. Однако в своем содержании его поэзия беднее творений «мировых первостепенных гениев» и хотя «удивительно верна русской действительности», тем не менее не стала «выражением (русской.— А.К.) жизни, в обширном значении этого слова, обнимающего собою весь мир, физический и нравственный», и не дала ответа на вопросы: «...как же чувствуют и говорят» его соотечественники, «чем отличается их способ чувствовать и говорить от способа других наций?...». Это не упрек Пушкину, который не сумел ответить на действительно важные вопросы, касающиеся внутреннего мира русского человека, его души. На эти вопросы, считает Белинский, не позволяет и «не может дать ответа настоящее (состояние национальной нашей жизни.— А.К.), ибо Россия по преимуществу — страна будущего...» (VII, 332, 319, 336). С этой точки зрения созданное поэтом также не может еще иметь мирового значения — «такова судьба всех русских поэтов...». И Пушкин — не исключение...²³.

Лишь однажды критик еще раз обратится к гомеровскому критерию, чтобы подчеркнуть, что именно Пушкин был у нас первым поэтом-художником, дал нам «поэзию как искусство, как художество» (VII, 316). В этом отношении, считает Белинский, он сравним только с Гомером. «Чтобы выразить всю силу неотразимого влияния на душу и сердце человека поэзии Гомера, греки, — отметит критик, — говорили, что он похитил пояс Афродиты... Пушкин первый из русских поэтов овладел поясом Киприды» (VII, 323).

Правда, напоследок Белинский не удержался и от одной параллели: Ахилл имел своим певцом Гомера, Петр I — Пушкина (VII, 547). И больше к гомеровскому критерию при разговоре о Пушкине, оценке его достоинств, значения и величия критик уже не обращался...

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Тредиаковский В.К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 417—419.
- ² *Сумароков А.П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 125.
- ³ См.: *Новиков Н.И.* Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772. С. 129.
- ⁴ См.: *Сумароков А.П.* Избранные произведения. С. 158, 159.
- ⁵ *Новиков Н.И.* Опыт исторического словаря о российских писателях. С. 207—208.
- ⁶ Там же. С. 235.
- ⁷ Там же. С. 193—195.
- ⁸ *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М.; Л., 1952. С. 258.
- ⁹ См.: Немецкое известие о русских писателях (1768). М., 1862.
- ¹⁰ См., например, статьи П.Н.Беркова, А.И.Ляшенко и Д.Д.Шамрая // Изв. АН СССР. VII серия. Отд-ние обществ. наук. Л., 1931. № 8. С. 937—983.
- ¹¹ *Державин Г.Р.* Сочинения: В 7 т. Т. 3. СПб., 1870. С. 259.
- ¹² Там же. С. 293, 294.
- ¹³ См.: *Греч Н.И.* Учебная книга российской словесности. Ч. III. СПб., 1820. С. 263.
- ¹⁴ *Тургенев А.И.* <Речь о русской литературе> // Литературная критика 1800—1810-х годов. М., 1980. С. 45.
- ¹⁵ *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 162, 167.
- ¹⁶ Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 262.
- ¹⁷ В.А.Жуковский — критик. М., 1985. С. 59—67, 93.
- ¹⁸ *Мерзляков А.Ф.* Рассуждение о русской словесности в нынешнем ее состоянии // Литературная критика 1800—1810-х годов. С. 125; 127.
- ¹⁹ *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 455, 466.
- ²⁰ *Бестужев-Марлинский А.А.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1958. С. 526, 527, 531, 611.

- ²¹ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 50, 52, 22. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.
- ²² Кудрявцев Петр Николаевич (1816—1858) — прозаик и историк; в 1836—1840 гг. учился в Московском ун-те, привлекался Белинским к сотрудничеству в «Телескопе» (1836) и «Московском наблюдателе» (1838—1839) и которому тогда критик очень симпатизировал, отмечая его «чудную, глубокую душу» (XI, 264).
- ²³ См. об этом подробнее: *Курилов А.С.* В.Г.Белинский и В.И.Ленин: к истории понятия и мировом значении национальных литератур и писателей (Условия и критерии мирового значения) // Мир филологии. М., 2000. С. 24—33; *он же.* В.Г.Белинский о мировом значении А.С.Пушкина // Филологические науки. 2000. № 3. С. 28—32; № 4. С. 31—36.

ФИЛОСОФИЯ
И
ПСИХОЛОГИЯ

52

А.И.Иваницкий

«СКУПОЙ РЫЦАРЬ», «КОРОЛЬ ЛИР»
И «ТАРТЮФ» В ЗЕРКАЛЕ МИФА

Миф обнажает фундаментальные пласты человеческого мышления и душевной деятельности¹. В этой плоскости простое установление мифологической подоплеки того или иного литературного текста становится избыточным. Однако связь европейских литератур Нового времени с мифом классической античности — особого рода.

Новоевропейская цивилизация сознательно соотносила себя с античной мифологией. Основной доктриной просвещенного абсолютизма был золотой век античности, который богоподобный монарх, подобно шекспировскому Просперо, возвращает с помощью эзотерической науки и ученого искусства. Государство и природа — подобные друг другу ипостаси разумного космоса построенного по законам античной гармонии, созданного и охраняемого монархом-демиургом².

Античный миф поэтому можно использовать как своего рода рентгенографию конкретного новоевропейского текста — чтобы прояснить его связи с другими — предшествующими и наследующими. В частности — проследить связи поздних пушкинских произведений с их сюжетными аналогами Ренессанса и Классицизма.

Глубокая связь Пушкина с этими культурами очевидна. Можно сказать, что именно в Пушкине «...мы вдруг переживаем все моменты европейской жизни, которые на Западе развивались последовательно»³.

Пушкинский синтез этих поэтических миров был развитием той поэтической энергии, которой жила Россия в XVIII веке. Значение феодального сюзерена⁴ русский монарх начиная с

Петра Первого свободно сочетал с атрибутикой как Юпитера и Минервы⁵, так и титана Ренессанса⁶. Поэтому в поэзии пафос приобщения к Европе перерос в пафос об-общения новоевропейского культурного опыта⁷.

Пушкин, переживший 14 декабря 1825 года крах своей, дворянской цивилизации, увидел последнюю носителем всего комплекса *проблем* новоевропейского бытия. И в «Маленьких трагедиях» культурные слои русского XVIII века (Средневековье, Ренессанс, Просвещение) предстали ступенями трагического механизма европейского развития, замыкаемого Россией.

Кризис «классической цивилизации» осознается литературой как своего рода «сумерки богов». Суть кризиса — смена структуры времени с кругового на линейное (то есть необратимое, историческое). Сюжетным воплощением этой смены выступает вражда поколений. Это дает основание для сравнения двух пушкинских текстов с соответствующим сюжетом — «Скупого рыцаря» и «Станционного смотрителя» — с подобными им сюжетами, играющими программную роль в культурах Ренессанса и Классицизма: «Королем Лиром» и «Тартюфом». Связи и различия этих текстов могут выступить особенно отчетливо сквозь призму греческого мифа об Уране, Кроносе и Зевсе⁸, который в той или иной мере присутствовал, видимо, в творческом сознании всех трех авторов. На ключевую роль этой мифологемы в античной картине мира указывает Платон: дела Кроноса и Зевса должны быть открыты лишь узкому кругу посвященных («Государство», книга первая)⁹. Они хранят в себе некую первоначальность — роковую и чреватую все новым повтором. С момента, когда поколения выходят в своих желаниях за пределы естества, они могут выжить лишь за счет друг друга, и космос обращается в хаос.

Три оригинальных текста «Маленьких трагедий» Пушкина посвящены трем эпохам послеантичной Европы («Скупой Рыцарь» — Средневековью, «Каменный Гость» — Ренессансу, «Моцарт и Сальери» — Просвещению). «Скупой рыцарь» обозначает некое начало времен, «завязку» европейской трагедии. «Гимн» барона золоту во II сцене предвещает те страсти, трагедии которых разовьются в «Каменном госте» и «Моцарте и Сальери»: «И вольный *гений* мне поработится, // ...Я свистну, и ко мне послушно, робко // Вползет окровавленное *злодейство...*» (курсив мой.— *А.И.*)¹⁰. Он ждет встречи с золотом, как «моло-

дой повеса (будущий Гуан — А.И.) ждет свиданья» с «дурой» или «развратницей»¹¹. «Поэтизация» золота рождает трагедию барона и все последующие трагедии цикла.

«Завязка» — в воле старшего колена к власти: сначала над пространством, а потом и над временем. Последнее означает, по сути, волю к бессмертию. Это неизбежно предполагает стремление сначала всецело подчинить себе младшее колено, а «в пределе» — вовсе избавиться от него. Отсюда рождается смертельная вражда поколений, способных выжить лишь за счет друг друга. Смена поколений совершается через фактическое отцеубийство.

Насколько обозначенная Пушкиным катастрофическая логика воли к власти (пространство — время — сын/дети) действительно преемственна европейской литературной традиции? Не раз писалось о том, что пушкинский барон Филипп замыкает европейскую галерею скупцов из «Венецианского купца» и «Лукреции» Шекспира, «Скупого» Мольера, «Мальтийского еврея» К.Марлоу и др. Однако Барон — первый *трагический* скупец и «поэт» скупости. Созерцание им золота «отражает безмерность страсти, а не бесстрастие или самообуздание»¹². В обладании золотом — апогей бароновой воли к власти, которая должна распространиться на все мыслимые пространства¹³ и тождественные им времена.

Это связывает барона с европейской проблематикой короля (власть над царством) и отца (власть над временем и сыном). Для этого необходимо проследить логику смены объектов воли к власти (царство — время — сын) в самой трагедии Пушкина.

Традиционно считалось, что фигура Скупого Рыцаря связана с кризисом феодального мира, когда рыцарские доблести заменяет власть денег. Однако в Европе вера в магию золота как стяжателя и хранителя энергии предшествует его покупательной роли¹⁴. Барон, пресекая движение золота и избавляя его от низкой доли «служить страстям и нуждам человека», аккумулирует эту энергию подобно «Кощею, чахнущему над златом», и возвращает ему волшебную силу.

Золото подчиняет барону все мировое пространство (море и сушу) как области созерцательной власти — подобно холму, насыпав который, царь, по словам барона,

«Мог с вышины с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.

Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм — и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно...»
(V, 342)

Барон одновременно созерцает идеальный мир *возможных* и потому бесчисленных наслаждений. Превращение возможности в факт профанирует ее и убивает. Но, оставаясь вечно заключенным в золотом «сосуде», возможные наслаждения всегда волшебны, полны и бесконечно множатся по воле фантазии барона. Поэтому барону довольно «сознания» власти, и он «выше всех желаний». В созерцании подвластной *дали* барону дано *будущее*, овеществленное в золоте.

В том же золоте барон обладает и совокупным человеческим *прошлым*, содержанием которого выступают страсти и страдания людей. Ими от начала времен управляло золото, которое ныне — всех «...человеческих забот, // Обманов, слез, молений и проклятий // ...тяжеловесный предстатель» (V, 279).

Если «золотое» будущее — область *дали* и небес, то «золотое» прошлое — *подземное* царство *тьмы* и *глубины*. В Европе раннего средневековья золото, добываемое из земли, символизировало именно царство мертвых¹⁵. С открыванием сундуков разверзаются могилы, которые «смущаются и мертвых высылают» (V, 345). Открывая сундук, Барон, словно в магическом театре, бесконечно переживает все человеческое прошлое как участник, зритель и режиссер; разыгрывает для одного себя целокупную драму человеческих страстей, бессчетное число раз страдая и умирая вместе с горемычными вдовами и убивая вместе с бездельником Тибо — «каждый “дублон старинный” одушевлен тем, кто им владел и кто им хотел владеть»¹⁶:

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
...сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

(V, 344)

Наконец, отмыкая сундуки, барон снова и снова инсценирует в воображении конец мира во главе с собою — как извержение человеческого прошлого, хранящегося в золотом «сосуде»:

...если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
...все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных.

(V, 344)

Однако Барон и подвластен этим страстям, переживая их снова и снова, и властен над ними — как властелин золота. Воображаемый «потоп» он волен оборвать в любой момент — закрыв сундук. Созерцательное обладание миром есть непрестанное приобщение движущим его человеческим страстям, и отсюда — воображение конца мира как своего собственного.

Возвращая золото *под землю*, в «подвалы верные», барон возвращает совершившееся прошлое человечества как бы «на переплавку» в подземную область, вечно питающую будущее: «Усни-те здесь сном силы и покоя, // Как боги спят в глубоких небесах» (V, 344). Холм, орудие покорения дали и небес, с которым сравнивает барон золото, означает в ряде мифов опрокинутую бездну, подземное царство, вышедшее наружу¹⁷.

Поэтому ночной «*пир*», который намерен устроить себе барон: зажечь свечи перед раскрытыми сундуками и «глядеть на блещущие груды», — состоит в сведении времен и пространств в единой подвластной ему области «*глубоких небес*». Возрождаемое *из под земли прошлое* переплавляется в мир вечных и бесконечных возможностей («нимф», «чертогов», «гениев» и «злодейств»), то есть в воображаемое бароном *будущее*. Поэтому вместо вечной жизни после смерти барон обретает вечность в данном, земном мире.

Сводя времена в круг с собою в центре, барон в то же время не в силах остановить одномерное, физическое время, приближающее его смерть. Одномерное время как образ смерти воплощается для него в сыне, наследнике. Это и рождает в «Скупом Рыцаре» вражду отцов и детей, которые могут выжить только друг за счет друга¹⁸.

Общее в сюжете мифа и трагедии Пушкина — страх времени в лице сына. Обладание миром как сферой, *кругом*, требует такого же кругового, «закольцованного» времени. Бесконечная че-

реда *порождений* Урана, а затем Кроноса — осуществление власти над миром в пространстве (обладания миром). Непреложное *поглощение* всего порождаемого — сохранение этой власти во времени (и вос-принятие силы для новых порождений). Значит, чтобы выжить и жить дальше, сын должен убить отца.

Неоднократно писалось, что «Повести Белкина» выступали для Пушкина философско-исторической альтернативой «Маленьких трагедий». В прозаическом цикле подобную «Скупому Рыцарю» «изначальную» роль играет «Станционный смотритель». Если «Скупой Рыцарь» представляет тиранию «бога-отца» в отношении сына, то «Станционный смотритель» представляет таковую в отношении дочери. В мифе пожирание инополой фигуры (а Кронос, как известно, заглывал равно сыновей и дочерей) подобно насильственному совокуплению¹⁹. Дочь трансформируется в «жену».

Не раз обращалось внимание, что воспроизведенная Пушкиным в повести модель сентиментальной повести (смиренная обитель вдовца, чья дочь соблазнена приезжим повесой; гибель обители и вдовца) используется Пушкиным для коррекции смысла библейской притчи о блудном сыне — базовой для сентименталистов.

Подтекст притчи задан, как известно, в начале повести в виде лубочных картинок, увиденных автором в доме смотрителя. Сюжет притчи, однако, развернут в повести зеркально. Отец и дочь обмениваются местами и признаками: а) «осиротевший» «блудный отец» является на порог *нового дома благоденствующей* дочери; б) он не принимается, а изгоняется оттуда; в) местом «падения» «блудного отца» оказывается сама «смиренная обитель»; г) возвращается же «блудная дочь» не в отчий дом, а на отцовскую могилу, и возвращается на минуту, чтобы вскоре вернуться в большой мир уже навсегда²⁰.

Ни дочь, ни отец в «Станционном смотрителе» — не являются идеальными героями. Дуня — любящая отца домовитая хозяйка и, в то же время, кокетка 14-ти лет, знающая себе цену. Вырин, в свою очередь, требует у Минского «вернуть» Дуню, не понимая, что этим Минский предаст ее.

Пушкин высветил генетическую связь основной коллизии сентиментализма с бюргерской драмой Лессинга, Шиллера и

Бомарше. Отсюда сентиментальная повесть наследует и ее взаимоисключающие пафосы: а) права простолюдина-отца на честь, достоинство и неприкосновенность домашнего очага от сильных мира сего; б) права девушки на свободное чувство. Отсюда вытекает двойственность позиции отца, как и вообще патриархального миропорядка. Вырин — и жертва повесы, соблаздившего его дочь, и патриархальный «диктатор» по отношению к ней.

В униженных мольбах к Минскому, как и вообще в поисках «заблудшей овечки», он заботится не только и не столько о Дуне, сколько о своем патриархальном праве собственности по отношению к младшему колену. В этом смысле двузначно и желание ей «могилы»: здесь и надежда на спасение ее чести и души смертью тела, и мстительное желание того, чтобы беглая раба была наказана и не досталась никому. Эта «родовая» двусмысленность патриархата (отец — диктатор и жертва), задана уже противопоставлением эпитафии повести ее зачину: «диктатор» — «мученик четырнадцатого класса» (VI, 129)²¹.

Двузначны и устремления дочери. С одной стороны, Дуня приносит в жертву и отца и весь патриархальный мир отчего дома, она, как будто, идет навстречу греху. С другой стороны, она высвобождается из-под власти патриархата, заявляя свои права на самостояние в жизни и в любви.

Е.Купреянова соотносит мотивы притчи о блудном сыне в повести и в шекспировском «Генрихе IV»²². Но отмечаемая ею там же патриархальная тирания Вырина позволяет увидеть в нем черты Лира. Речь идет о вине обоих отцов, которая опять-таки подводит нас к мифу о Кроносе. В шекспировском Лире, также сводящем короля и отца, мы видим, хотя и в парадоксальной форме, ту же синтагматику воли к власти. Лир отдает детям («будущему») больше, чем должно, и требует больше, чем вправе. Передавая им королевство в обмен на *полную* и *вечную* их любовь, Лир жаждет сохранить вечную власть над ними, остаться как бы «вечным отцом». Дочери, вечно любящие *только* отца, становятся неколебимыми сосудами преданности ему. Разделившись без остатка между ними, Лир, как будто, исчезает, но на деле «перетекает» в свои новые дочерние «оболочки» и *претворяется* в своих дочерей, одурачивая этим смерть! На это ему однажды пеняет шут: «...ты из своих дочерей сделал матерей для себя, дал им в руки розги и стал спускать с себя штаны» (Перевод Б.Пастернака)²³. Безмерная щедрость оказывается из-

нанкой безмерной тирании. Упрек Корделии дочерям — косвенный упрек отцу:

...Я Вас люблю
Как долг велит, — не больше и не меньше
...Вы дали жизнь мне...
Растили и любили. В благодарность
Я тем же Вам плачу: люблю вас, чту
И слушаюсь. На что супруги сестрам,
Когда они вас любят одного?
Наверное, когда я выйду замуж,
Часть нежности, заботы и любви
Я мужу передам. Я в брак не стану
Вступать, как сестры, чтоб любить отца.
(VI, 432—433)

Лир не желает преемственности поколений, не желает делить дочерей с их мужьями — соперниками, необратимо вытесняющими тестя из жизни. Он хочет *полной и вечной власти* над дочерьми, как формы *вечной жизни*. Поэтому он изгоняет именно Корделию, которая олицетворяет гармонию женской любви к отцу и к мужу. Лир нарушает несколько законов естества и жестоко расплачивается за это.

Во-первых, отдав царство дочерям, Лир нарушает примат мужского над женским, пробуждает и высвобождает фурий, дремлющих в женском естестве. Последнее воплощает хищную стихию и хаос, враждебные тверди и космосу. В финале прозревший Лир осознает это:

...И так все женщины наперечет:
Наполовину как бы Божьи твари,
Наполовину же — потемки, ад,
Кентавры, серный пламень преисподней,
Ожоги, немощь, пагуба, конец.
(VI, 535)

Своим фуриозным обликом Регана и Гонерилья напоминают чудовищ, которых родила Ночь: Таната (смерть), Эриду (раздор), Апату (обман), Немесиду (месть), Керу (уничтожение), Гипноса (сон с ужасными видениями), — а также мойр, в которых стихия хаоса фактически предстает как *месть времени за попытку насилия над собою*. Тем самым, женоподобные силы хаоса вновь и вновь черпают свою мощь из повторяющейся ситуации пожирающих друг друга поколений.

Освободившиеся от власти отца, Гонерилья и Регана уже не

терпят над собою и власти мужей, а подчиняют их себе, становясь «амазонками» (ср. слова Гонериллы: «Я меч возьму, а мужа засажу // За прялку...» — VI, 521).

Во-вторых, нарушен принцип старшинства отцов над детьми. Передача царства дочерям (младшему колену) переводит космос в хаос не только в пространстве (в отличие от передачи царства, например, жене), но и во времени. Желание Лира подчинить себе время за счет детей рождает мир отношений, где дети живут за счет отцов. Их растреноженная хищность неутолима — они стесняют отца все больше, сводя «излишнее» к «необходимому» и в конце концов выгоняя из дому — словами Лира, «кусают их питающую руку».

В-третьих, расчлененный и лишенный мужского/отцовского стержня, мир на всех уровнях (человеческого естества, королевства и космоса) более ничем не ограничен в своем центробежном движении. Части, ставшие суверенными, разрывают целое. Лир, бывшая мужская вершина иерархии полов и колен, обрекает себя на странничество в разломанном мире, выпущенных на волю женских стихий дочерей, пожирающих не только его, но и друг друга.

Душевный хаос Лира, «до кончика ногтей короля» (VI, 535), в том, что он не может ни вернуть растреноженную дочернюю стихию под свою власть, ни отрешиться от своей «королевской», титанической воли к жизни и власти. Поэтому, «передав себя» дочерним фуриям, он отдает свое естество на волю центробежных сил женского хаоса. Это также однажды осознает сам Лир:

...Как вижу я, *телесное* страданье —
Законный бич всех изгнанных отцов.
И поделом! Их *тело* виновато
В рожденье *кровожадных* дочерей.
(VI, 501)

Учиненный Лиром передел власти влечет хаос не только в семье и королевстве, но и в природе: навеки изгоняя Корделию, Лир заклинает все силы земли и преисподней (Юпитера и Гекуту), а изгнание самого Лира дочерьми сопровождается невероятной бурей.

Этим Лир актуализует значение Кроноса, выдвинутое Платоном в диалоге «Кратил»: узы Кроноса — связи самой природы, которая удерживает в своих недрах все живое²⁴ (Платон, I,

638). Лир, как и Кронос, абсолютизирует центростремительное действие этих уз. И достигает обратного: узы рвутся, и мир сходит с осей.

«Станционный смотритель» высвечивает еще одно значение мифа о Кроносе: относительность его изначальности. С одной стороны, Кронос — синоним «допотопности», отсталости, предвечности. С другой стороны, роль и позиция Кроноса в отношении отца Урана и сына Зевса прямо противоположны. (см. соответственно диалоги «Евтидем» и «Евтифрон») ²⁵. Кронос, чья этимология возводилась греками к слову «хронос» («время»), выступает знаменем времени в отношении Урана и заложником времени в отношении Зевса и всех заглатываемых детей. В лице детей он борется с собственной судьбой — временем, чье действие сам и олицетворяет. Это непреложно для всей триады Уран — Кронос — Зевс. Как отмечает Я.Голосовкер ²⁶, Зевс также ждет возмездие: с момента свержения Крона он сам становится отцом мойр.

Так же относительна и мнима *изначальность* идиллии Самсона Вырина. Повесть актуализует мотив дороги — ключевой в сентиментальной прозе, где идиллия ощущает угрозу себе со стороны «большого» мира. Уход, похищение, то есть любой пространственно-временной сдвиг, — есть зло, нарушающее извечную гармонию. Дорога всегда воспринимается как негативная и роковая. Соответственно окрашен образ путешественника: это бессердечный разрушитель идиллии (часто — соблазнитель). Именно сентиментальной традицией обусловлено появление в литературе станции и станционного смотрителя.

Дом Вырина стоит не в глуши, не вдали от проезжих дорог, потенциально несущих гибель миренной обители. Это дорожная станция, а Вырин не отшельник, а ее начальник. Она возникает в результате необратимого жизненного движения по этой дороге, регулирует его и обязана ему своим существованием. Станция не только последняя обитель героя, но и рубеж «военно-исторического» (то есть катастрофически — необратимого) движения жизни. Об этом свидетельствует подспудная воинская символика повести. При первой встрече с рассказчиком Вырин является в «длинном сюртуке с тремя медалями на полинялых лентах». Слуге Минского в Демутовом трактире он аттестует

себя как «старый солдат». Косвенные сигналы дат и описаний говорят о том, что Вырин участвовал в наполеоновских или турецких войнах, служил в Измайловском полку — именно в полковых казармах он останавливается у своего старого друга. Станция стоит на дороге Смоленск — Петербург, по которой полк шел отражать Наполеона²⁷. Движение Вырина к своей «станции»-обители совпадает с пролагающим эту дорогу «историко-катастрофическим» ходом жизни, где станция — лишь ступень. Станция не принадлежит Вырину, она для него еще и служба, его место в иерархии «жизненной дороги»²⁸.

Обитель Вырина гибнет от той же дороги, которой и была некогда рождена. Соединение новоселья Вырина с движением истории, а «приюта» с дорожной станцией приоткрывают смысл «военных» (и одновременно иерархических, служебных) отношений Вырина и Минского. В них перевернуты отношения старшего и младшего. Младший, идущий вслед, оказывается старшим и в звании, и в жизненной иерархии, и в правах.

Главный же удар Вырину и его обители наносится не извне, а изнутри, самой Дуней. Сначала она выступает «хранительницей» идиллии-станции, а затем дает соблазнить себя проезжему повесе (барину) — и этим губит и отчую обитель, и своего вдовствующего отца. Для отца и дочери дом является станцией. Но для Вырина станция — «конечная», а для дочери — отправная. У нас уже в 20-е годы правильно оценили изначально различные отношения отца и дочери к обители/станции: Вырин, «диктатор почтовой станции», не может помыслить, что Дуня может хотеть чего-то иного. Для нее, по Вырину, станция — и начало, и конец жизни. Поэтому в увозе Дуни он винит только свою наивность и неосторожность, а не реальные чувства молодых²⁹.

В лице дочери Вырин — патриарх оберегает 14-летнюю кокетку, на которой держится не просто дом, а дорожная пристань. Ему льстит успех дочери у проезжающих чиновников — превосходящих его в «дорожной» иерархии. Дуня не просто выросла на большой дороге, но сформирована ею. Дальнейший Дунин путь образован рядом «станций»: так, ее место в Петербурге — Демутов *трактир*, где Минский посещает ее на правах *гостя*, — это «новая станция на ее жизненном пути». При появлении отца она сидит на ручке кресла Минского, как «наездница в седле»³⁰. Таким образом, Вырин не только подчинен дороге-власти, но и в долгу перед нею.

Обитель Вырина разрушается волей дочери к самоопределению и счастьем через «новоселье» по Большой Дороге Жизни. Эта воля внушена младшему колену той же дорогой, которая привела Вырина к его конечной станции: «Пути... дочери... образуют новое звено в культурно-историческом опыте поколений»³¹.

Связка Кронос-Вырин обнажает желание отца не делиться дочерью с зятем. То есть: увековечить свою власть *отца* (а с нею жизнь как таковую), бесконечно воспроизводя ее как власть *мужа*.

Мольеровский «Тартюф» соединяет описанные выше мотивы отцовской тирании в отношении сына и дочери. Здесь, в отличие от «Короля Лира», с одной стороны, разведены король и отец, а с другой — фактически сведены (в лице Людовика) король и вседержитель. Следует иметь в виду, что монолог офицера, прославляющий мудрого короля, был включен Мольером под сильным давлением двора и цензуры; так что «автором» комедии в ее окончательном виде можно считать французский абсолютизм. «Тартюф» выступает гимном просвещенному абсолютизму, поскольку последний оказывается панацеей в решении онтологических проблем «отец — дитя» (власть как подчинение), «муж — жена» (власть как обладание) и синтезирующего их отношения «жизнь — смерть». Как мы видели, именно искривление этих отношений ввергло мир в хаос в «Короле Лире».

Главный герой комедии — не давший ей имя Тартюф, а Оргон и Людовик XIV. Коренной вопрос пьесы: почему Оргон влюбляется в Тартюфа, циничного ханжу, вводит его в свой дом и подчиняет ему домочадцев, а потом и себя? Ханжеская мораль служит Оргону оболочкой воли к сохранению своей власти мужа и отца перед лицом предчувствуемой старости. Эти подспудные мотивы проясняет фигура *матери* Оргона, которая «до тыщи лет все будет молода» и которая поучает в доме всех и вся. Она, в свою очередь, уподобляется некоей Оранте в разоблачительном монологе служанки Дорины:

Ей старость помогла соблазны побороть.
Да, крепнет нравственность, когда дряхлеет плоть.
Встарь, избалована вниманьем и успехом,

Привержена была она к мирским утехам.
Однако время шло, угаснул блеск очей,
Ушли поклонники, и свет забыл о ней.
Тут, видя, что, увя, красы ее увяли,
Оранта сделалась поборницей морали.
На совести чужой выскивает пятна,
Но не из добрых чувств, из зависти, понятно;
Злит этих праведниц: Зачем доступны нам
Те радости, что им уже не по зубам.

(Пер. Н.Любимова)³²

Вводя Тартюфа в дом, Оргон стремится перевести поклонение домашних с себя на идола собственной морали и власти. Именно ради этого Оргон и решает выдать за Тартюфа свою дочь — в лице Тартюфа он как бы женится на ней сам. Этим Оргон избавляется от своего «наследника-убийцы» — будущего зятя Валера. Эти мотивы задумываемого брака дочери с Тартюфом однажды полуобнажает сам Оргон, убеждающий дочь: пусть Тартюф не красавец, но Марианна может считать, что он «послан ей для умерщвления плоти» (то есть невыхода из *области* и *власти* отца).

Пьеса начинается на той стадии, когда поклонение Тартюфу из средства подчинения домочадцев превратилась для Оргона в самоцель. Вернувшись в город и бесконечно распрашивая служанку о Тартюфе, Оргон совершенно безразличен к нездоровью своей жены, воля к продлению власти над которой и пробудили некогда в Оргоне тартюфовскую мораль! Умиляясь в Тартюфе собственной немощи и брэнности, Оргон видит в родне уже не вассалов, власть над которыми следует сохранить любой ценой, а потенциальных убийц; они не только безразличны, но и нежеланны:

...Мне внушил глагол его могучий,
Что мир является большой навозной кучей.
Сколь утешительна мне эта мысль, мой брат!
Ведь если наша жизнь — лишь гноище и смрад,
То можно ль дорожить хоть чем-нибудь на свете?
Теперь пускай умрут и мать моя, и дети,
Пускай похороню и брата, и жену —
Уж я, поверьте мне, и глазом не моргну.

(II, 26)

То есть: «мир брэнен; вместе с ним брэнен и я — значит, следует удалить от себя тех, кто олицетворяет мою брэнность: прежде всего — сына и жену». Поэтому Оргон приносит в жерт-

ву Тартюфу сына, жену, а затем и самого себя: сын лишается наследства, жене предписано как можно чаще бывать в обществе домогающегося ее Тартюфа, которому передано все состояние и компрометирующие Оргона документы. Оргон «растворяется» в своем идоле. В итоге выпестованная в лице Тартюфа ханжеская мораль стареющего мужа и отца готова пожрать своего хозяина.

Оргон хочет того же, что и Лир: преодолеть старость и смерть за счет увековечения своей власти мужа и отца. Это ввергает его в слепоту, а социум — в хаос. Однако век просвещенного абсолютизма дает дихотомиям «муж — жена», «отец — дитя» и «жизнь — смерть» новое разрешение. Оргона спасает *король*, чью волю возвещает явившийся в дом офицер. Король «великого века» равен Юпитеру. Он в высшей, титанической степени наделен всеми человеческими свойствами, но в той же степени наделен чувством меры и пропорции:

Не подчиняется он голосу страстей,
Не знает крайностей великий разум сей.
(II, 97)

Король видит грань, за которой хорошее в его подданных — «детях» превращается в дурное, выходя за пределы божественной нормы разума и естества:

Бессмертной славою достойных он венчает,
Но их усердие его не ослепляет,
И, воздавая им за добрые дела,
Сурово он следит за происками зла.
(Там же)

Просвещенный и богоподобный монарх — не только отец отечества («Pater Patria»), но и отец отцов, впадающих в детство в безумном стремлении бросить вызов времени — увековечить свою мужнюю и отцовскую власть. Людовик исправляет то, что не в силах исправить юный герцог в «Скупом рыцаре»: образумить «ужасный век» и примирить «ужасные сердца» поколений-врагов.

В комедии Мольера «великий век» Классицизма перераспределил в лице Оргона и Людовика те ипостаси ренессансной личности, которыми в «Короле Лире» наделены Лир, Кент и шут. Титаническая мощь властителя уравнивается столь же титаническим разумом, знанием божественной пропорции противоположных начал. Власть над жизнью выступает как управ-

ление собою и своим либидо на основе этой пропорции. Божественная мощь плюс божественная мера предстают эликсиром бессмертия «великого века».

Пушкин, как и поэты Ренессанса и классицизма, мыслил в категориях античного мифа. Но, в отличие, от них, он стал свидетелем фактического крушения самой цивилизации, построенной на античном идеале.

Однако, обобщив трагическую новоевропейскую логику воли к власти, Пушкин прошел и путь обретения божественной нормы, связанной, очевидно, со всем корпусом «высокой», олимпийской античности, которую для него олицетворяла мудрость Афины-Минервы. Она ознаменовалась фигурами Дука в «Анджело», Петра в «Арапе Петра Великого» и в наивысшей мере — Екатерины Второй в «Капитанской дочке». Но это тема уже другого исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См., напр., *Юнг К.Г.* Душа и земля // *Юнг К.Г.* Проблемы души нашего времени. М., 1994. С. 137.
- ² См.: *Пумпянский Л.В.* К истории русского классицизма (поэтика Ломоносова) // Контекст. 1982. М., 1983. С. 312. *Живов В.М., Успенский Б.А.* Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII веков // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII — начало XIX века). М., 1996. С. 464—466.
- ³ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти тт. Т. 4. М., 1954. С. 198.
- ⁴ См., напр.: *Николаев С.И.* Рыцарская идея в похоронном обряде петровской эпохи // Из истории русской культуры. Т. III (XVII — начало XVIII века). М., 1996.
- ⁵ См.: *Живов В.М., Успенский Б.А.* Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII — XVIII веков. С. 466—476.
- ⁶ См.: *Пумпянский Л.В.* К истории русского классицизма. С. 317.
- ⁷ См.: Там же. С. 303—305, 317.
- ⁸ См.: *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Л., 1972. I, 1, 3—5, 7; I, 2, 1; I, 2, 4; *Грейвз Р.* Мифы Древней Греции. М., 1992. С. 24—30.
- ⁹ *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. Т. III. М., 1994. С. 141.
- ¹⁰ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти тт. Т. V. М.; Л., 1949. С. 342—343. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.
- ¹¹ См.: *Иваницкий А.И.* Исторические смыслы потустороннего у Пушкина. М., 1998. С. 21—26.
- ¹² *Фельдман О.М.* Судьба драматургии Пушкина. М., 1975. С. 171—172.

- 13 См.: *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 312.
- 14 *Агранович С.З., Рассовская Л.П.* Роль сказочного сюжета в изображении исторического процесса в трагедии А.С.Пушкина «Скупой рыцарь» // Содер- жательность художественных форм. Куйбышев, 1986. С. 42—43.
- 15 Там же. С. 38, 42.
- 16 См.: *Айхенвальд Ю.* Пушкин. М., 1916. С. 101; ср.: *Лесский Г.А.* Пушкин- ский путь в русской литературе. М., 1993. С. 303—304.
- 17 См.: *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие се- миотические системы. Древний период. М., 1965. С. 140—147.
- 18 О том, что скупость отца сын считает посягательством на свою мужскую полноценность см.: *И.П.Мирнов.* Психодиахронология. М., 1994. С. 21.
- 19 См.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1992. С. 74—75.
- 20 См. об этом: *Гершензон М.О.* Мудрость Пушкина. Томск, 1997; *Петруни- на Н.Н.* О повести «Станционный смотритель» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986; *Тюпа В.И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983. См. также *Иваницкий А.И.* Указ. соч. С. 164—170.
- 21 См.: *Гиппиус В.В.* «Повести Белкина» // *Гиппиус В.В.* От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 17—19; *Хализев В.Е.* Пушкинское и белкинское в «Станци- онном смотрителе» // Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 19, 22; *Шешу- нова С.В.* О системе мотивов «Повестей Белкина» // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 152; *Чернов А.В.* Нравственно-философский смысл кате- гории опыта в «Станционном смотрителе» // Болдинские чтения, Горький, 1990. С. 136.
- 22 *Купрянова Е.Н.* «Станционный смотритель» // История русской литерату- ры. В 4-х тт. Т. 2. Л., 1981. С. 289.
- 23 *Шекспир В.* Полн. собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 6. М., 1957. С. 455. Далее ссыл- ки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.
- 24 *Платон.* Указ. изд. Т. I. С. 638.
- 25 Там же. С. 177, 302.
- 26 *Голосовкер Я.* Логика мифа. М., 1987. С. 33.
- 27 См.: *Ростова Е.Г.* Роль лингвострановедческого комментария в раскрытии национальной специфики художественного образа литературного произве- дения // Лингвострановедение и текст: Сб. ст. М., 1987. С. 78—79.
- 28 См.: *Петрунина Н.Н.* О повести «Станционный смотритель». С. 102.
- 29 См.: *Узин В.С.* О «Повестях Белкина»: Из комментариев читателя. Пг., 1924. С. 54—57.
- 30 См.: *Петрунина Н.Н.* О повести «Станционный смотритель». С. 95.
- 31 Там же. С. 103.
- 32 *Мольер Ж.-Б.* Полн. собр. пьес: В 3-х тт. Т. II. М., 1960. С. 20—21. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

*ИСКУССТВО
И
МАТЕРИАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА*

*S *S* *S*

И. П. Нерубенко

АНТИЧНОСТЬ
В КУЛЬТУРЕ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ

(Из фондов Курского областного
краеведческого музея)

200-летний юбилей А.С.Пушкина Курский областной краеведческий музей отметил выставкой, значительный раздел которой составили предметы с изображением мифологических персонажей и реальных исторических лиц, а также предметы, представляющие авторов, связанных с античной тематикой и упоминаемых Пушкиным в его произведениях, критических публикациях, письмах.

Прежде всего внимания заслуживает тот факт, что в собрании музея хранятся 59 из 63 гравюр, созданных Федором Петровичем Толстым к поэме И.Ф.Богдановича «Душенька», повествующей историю любви Амура и Психеи. Поэма написана в 1778 году. Её появлению предшествовали переводы на русский язык таких произведений, как «Превращения, или Золотой осел» Апулея, где в трех главах тоже освещается указанная тема, и «Любовь Психеи и Купидона» Ж. де Лафонтена.

Во всех перечисленных сочинениях античность предстает не в героическом, а в лирико-бытовом плане, что с самого начала больше привлекло Пушкина: в лицейские годы он, как знаем из «Евгения Онегина» (VIII, 1), «читал охотно Апулея, а Цицерона не читал», или, как следует из черновика, «читал украдкой Апулея, а над Вергилием зевал».

Тем не менее, о высокой оценке А.С.Пушкиным всех трех авторов свидетельствует уже наличие их книг в библиотеке

поэта. Там находились «Луция Апулея платонической секты философа превращения, или Золотой осел» в 2-х томах в переводе с латыни бакалавра Московского университета Ермила Кострова, сочинение, напечатанное в типографии у Н.Новикова в 1780—1781 годах¹; три издания Лафонтена в подлиннике, в том числе шеститомное (1826—1827 гг.)²; несколько книг И.Ф.Богдановича, среди которых — 2-е, прижизненное издание «Душеньки» (1794, СПб., типогр. Корпуса Чужестранных Единоверцев)³, без помет, но сильно зачитанное. Авторам и их сочинениям Пушкиным даны восторженные характеристики:

И ты, певец любезный,
Поэзией прелестной
Сердца привлекий в плен...
...Мудрец простосердечный
Ванюша Лафонтен!

«Городок», 1815

«Душенька» — «прелестное произведение» (статья «Новейшие блюстители нравственности»), Богданович — «наперник милый Психеи златокрылой» («Городок»). Кроме того, в «Городке» юный поэт при сопоставлении Лафонтена с Богдановичем первенство отдает последнему:

О добрый Лафонтен,
С тобой он смел сразиться...
Коль можешь ты дивиться,
Дивись: ты побежден!

Но несколько позже Пушкин ставит однако на первое место все же французского автора, соглашаясь тем не менее, что в «Душеньке» «встречаются стихи и целые страницы, достойные Лафонтена» («О причинах, замедливших ход нашей словесности», 1824).

С художником, гравером, скульптором, медальером графом Ф.П.Толстым Пушкина связывали дружеские отношения. Толстой упоминает поэта среди тех, с кем он «познакомился и очень хорошо сошелся»⁴ у Оленина. В IV главе «Евгения Онегина» (XXX строфа) Пушкин называет кисть Толстого «чудотворной» (1825), а в письме брату и П.А.Плетневу из Михайловского от 15 марта 1825 года, мечтая о виньетке, выполненной этим мастером, — «волшебной»: «Эпиграфа или не надо, или из А.Chénier. Виньетку бы не худо; даже можно, даже нужно —

даже ради Христа, сделайте; именно: *Психея, которая задумалась над цветком...* Что, если б волшебная кисть Ф.Толстого...

Нет! Слишком дорога!
А ужась как мила!.....

К тому же, кроме Уткина, ничей резец не достоин его карандаша».

По-видимому, Пушкину были знакомы иллюстрации Толстого: виньетки чисто декоративного характера в книгах «Воззвание к человекам» (1820) и «Завещание к дочерям» (1822), а также его рисунки на тему Психеи, над которыми он начал работать, по существу, с 1808 г., еще учась в Академии (несколько рисунков в альбоме, например, рисунок летящей Душеньки и восковой рельеф по нему), а над указанной серией в рисунках — с 1820 года. Вне сомнения, поэт видел рисунок к «Душеньке», помещенный в альманахе «Полярная звезда» на 1824 год, т.к. все три альманаха — на 1823—1825 годы, куда вошли и его произведения, были в его библиотеке⁵ (не сохранились; издавались А.А.Бестужевым и К.Ф.Рылеевым — СПб., Военная типография Главного Штаба). Об альманахе на 1824 год, судя по упомянутым в письмах произведениям, Пушкин пишет Бестужеву из Одессы (от 12 января и от 8 февраля того года). Первая гравюра к «Душеньке» была выполнена Толстым в 1820 году, но мастер оставил эту работу и вернулся к ней только в 1829—1830 годах, когда сделал 17 гравюр. Поэтому в письме 1825 года Пушкин недоучитывает, что Толстой сам мог бы стать и гравёром виньетки. Такова оценка Пушкиным и поэмы Богдановича и мастерства Ф.П.Толстого.

Теперь — о главных героях античного мифа и его литературных воплощениях. Психею, как можно убедиться на приведенных цитатах, поэт упоминает, в основном, в связи с указанными авторами и их произведениями. В стихотворении «Ода его сиятельству гр. Дм.Ив.Хвостову» (1825) Псиша — имя на русский лад — названа среди богов, призванных блюсти сон Хвостова, а в примечании не без иронии указывается, что она «в образе Иполита Богдановича ему завидует».

Гораздо шире использует Пушкин образ Амура, которого, по собственному признанию, «богов <...> всех боле чтил» («Старик», 1813—1817, черновой вариант)⁶. Ему посвящены стихи, где Амур фигурирует как озорной ребенок, завязавший глаза Гименею («Амур и Гименей» — перекликается с лафонтеновским

«Амур и Безумие») или утопивший свой лук и колчан со стрелами в фиале («Фиал Анакреона», оба стихотворения — 1816).

В стихах Пушкина, особенно ранних, упоминания об Амуре (Эроте, Купидоне) многочисленны. При этом Эрот оказывается не только синонимом слова «любовь», но и персонажем, наделенным конкретными качествами: «юный» («Бова»), «проказливый» («Опытность»), «пламенный» («Леда», все — 1814), «маленький» («Городок»)

...Амур, как вы, хорош;
Амур дитя, Амур на вас похож —
В мои лета вы будете Венерой.

«К бар. М.А.Дельвиг», 1815;

Слепой Амур, жестокий и пристрастный,
Вам терния и мирты раздавал.

«Любовь одна — веселье жизни холодной...», 1816;

Так и мне узнать случилось,
Что за птица Купидон...

«К Наталье», 1813;

«малютка-бедокур» («Фавн и пастушка», 1813—1817), «плут Эрот» («Рассудок и любовь», 1814). В последнем случае определение «плут Эрот» заменяет в тексте слово «любовь», тогда как слово «рассудок» так и переходит в текст из заголовка.

В своем видении Амура Пушкин опирался на традиции, прежде всего, литературные. Но с ними соседствовали и другие, — в искусстве, едва ли не более наглядные, например, в широко распространенной фарфоровой пластике. Мейсенская скульптурная группа «Вакх и путти», смысл которой возможно истолковывать по-разному, вызывает в памяти пушкинское «Торжество Вакха» (1818), где, сопровождая главного героя,

Кругом летят эроты, игры —
И гимны в честь ему поют.

В музейной композиции видим одного из этих проказливых божков, «приземлившегося» на колени к Вакху. То, что олицетворяют эти два божества, в жизни часто сопутствуют одно другому. Поэтому в мифологии Амур (Эрот) — постоянный участник вакханалий, а в произведениях искусства он нередко соседствует с Вакхом, как и в пушкинских посвящениях друзьям:

Зовите на последний пир
Спесивой Семелеи сына,
Эрота, друга наших лир,
Богов и смертных властелина.

«Мое завещание друзьям», 1815

Дай бог любви, чтоб ты свой век
...Провел меж Вакха и Амура!

«Князю А.М.Горчакову», 1814

Две фигурки — Амура и путти с корзинкой органично дополняют роспись вазы-ароматницы на распространенный сюжет галантной сцены — дама и кавалер на лоне природы (сделана, очевидно, по модели И.И.Кендлера⁷, руководившего скульптурной мастерской Мейсенского завода). Эроты не просто украшают, а образуют единое целое с рокайльными фарфоровыми предметами в собрании музея, выполненными в XIX веке по моделям XVIII столетия (вазы, бра), уже обилие растительного лепного декора которых может напомнить строки из пушкинского «Фиала Анакреона»:

Кругом висели розы,
Зеленый плющ и мирты,
Сплетенные рукою
Царицы наслаждений.

Купидонам близки путти, обозначающие времена года (с соответствующими атрибутами), ими декорированы мейсенские часы и подсвечник, гарднеровская супница. Во всех случаях это сделано изящно, легко, непринужденно. Связанные с плодородием и цветением (кроме зимы), в окружении лепных гирлянд цветов и фруктов, фигурки как бы перекликаются с образами пушкинского стихотворения «Послание к Юдину» (1815):

Могу сойти в веселый сад,
Где вместе Флора и Помона
Цветы с плодами мне дарят...

«Царство <...> и Флоры, и Помоны» (с. 69)⁸, «Помонин рог» (с. 76) упоминаются и в «Душеньке».

У Богдановича и Толстого шаловливыми мальчиками показаны амурсы, являющиеся (вместе с зефирами) второстепенными божественными персонажами. Они прислуживают Душеньке за столом, развлекают ее играми и театральными зрелищами, при-

сутствуют и во многих других сценах гравюрной серии. Иначе представлен Амур, супруг Душеньки: прекрасным юношей, который в иллюстрациях, по мнению исследователей, выглядит даже более зрелым и возмужавшим, чем в поэме. Автору ее и иллюстратору, конечно, необходимо было подчеркнуть главенство этого персонажа, «кому покорны все амурь» (Богданович, с. 92); перед Пушкиным, не писавшим об Амуре таких крупных произведений, подобная задача не стояла. В стихотворении «Фавн и пастушка» в строке «Эроты златокрылы и нежный Купидон» уже можно предполагать какое-то различие, но оно не раскрыто, не отражено в описании.

Указанные «типы» амуров сформировались в разные периоды античности. Древнейший космогонический образ, известный с VI века до н.э. как сын или спутник Афродиты, у философов классической эпохи стал персонификацией человеческих стремлений к божественной красоте и нашел свое воплощение в скульптуре этой эпохи: статуи т.н. «Эрота Соранцо» (Государственный Эрмитаж) и «Эрота» Праксителя (Ватикан). В период поздней классики Эрот оказался подростком, образ взрослого бога претерпел изменения («Эрот, натягивающий лук» Лисиппа, Рим, Капитолийский музей; скульптура изображена в гравюре «Царь, отец Душеньки, пирует в кругу родных и друзей», 1839, по рисунку 1823 г.), а в эпоху эллинизма Эрот — ребенок, так полюбившийся Пушкину. В этот период Амур и Психея на геммах и в терракотовых статуэтках представлены детьми.

Не всегда Эрот (Купидон) олицетворяет любовь: на шитке светильника римского типа I века н.э., хранящемся в фондах музея, крылатый мальчик с перевернутым факелом в правой руке, двойной флейтой — в левой, — не кто иной, как гений, бог смерти, отождествляемый с Танатосом. Вспомним тождество: смерть-брак. Образ гения, гасящего светоч жизни, нашел распространение и в России в эпоху классицизма; достаточно вспомнить надгробье М.П.Собакиной И.П.Мартоса (1782), а у Пушкина — дух Озерова «с потухшим факелом, с недвижными крылами» («К Жуковскому», 1816). В повести «Гробовщик» (1830) поэт ссылается на простую вывеску, «изображающую дородного Амура с опрокинутым факелом в руке»; это, возможно, единственный случай, где Амур у него «дородный».

Амур способен не только прервать жизнь, но и вернуть к ней, пробуждая Психею поцелуем от смертного сна в скульптурной группе Антонио Кановы; у Апулея Амур снимает с нее сон

и отправляет его в баночку, Психею же будит уколом стрелы; в «Душеньке» он ласками выводит супругу, утратившую красоту, из оцепенения («Амур примиряется с Душенькой», 1840, по рис. 1833 года). В гравюре Толстой исходит из позы Купидона в скульптурной группе Кановы. «Амур и Психея», или «Поцелуй Амура» в Курском краеведческом музее является копией, подлинники — в Лувре и Эрмитаже. Скульптор-неоклассицист здесь следует традиции изображения героев взрослыми. Канова был старшим современником Пушкина. О нем поэт упоминает в стихотворении об Италии «Кто знает край...» (1828), «где в наши дни резец Кановы послушный мрамор оживлял», и в послании «К вельможе» (1830): «Беспечно окружась Кореджием, Кановой...». Последнее обращено к князю Н.Б.Юсупову, который явился заказчиком второго, эрмитажного варианта «Амура и Психеи» (наша копия — с него).

Античность привлекала Юсупова, конечно, не только в произведениях неоклассицизма, копиях антиков, но и в подлинных образцах. В его усадьбе «Архангельское», как и во многих домах и дворцах знати, есть антиковый зал, где Пушкин, неоднократно посещая имение, мог видеть и древности, и более поздние воспроизведения, собранные князем. Некоторые современники обвиняли Пушкина за его послание в сервиллизме, но, по мнению В.Г.Белинского, стихотворение — «в высшей степени художественное постижение и изображение целой эпохи в лице одного из замечательнейших ее представителей»⁹.

Время жизни Юсупова включает и последние 10-летия XVIII века, когда все просвещенное общество воспитывалось на литературе и искусстве классицизма, базирующегося на античности, и первую треть XIX столетия, когда традиции преклонения перед нею продолжали жить. И вот поэт называет Юсупова «потомком Аристиппа», основателя школы гедоников; как путешественника уподобляет его «скифу любопытному», Анахарсису, которого относят к семи легендарным мудрецам, как мецената — римским вельможам, встречающим свой закат, «вихорь дел забыв для муз и неги праздной в тени порфирных бань и мраморных палат».

Еще одну копию скульптуры Кановы, принадлежащую музею «Танцовщица» (в хитоне и с венком на руке), следует упомянуть потому, что подобная вместе с копией эрмитажного варианта была установлена в середине прошлого века в парке Царского

Села, и хотя Пушкин уже не мог ее видеть, наверняка видели его товарищи по Лицею.

Курску принадлежит и памятник И.Ф.Богдановичу (теперь — лишь его пьедестал) со строками из «Душеньки». Первоначально его венчала беломраморная статуя Психеи, держащей сосуд со стигийским сном (а согласно поэме и иллюстрациям — с черным дымом). Памятник был воздвигнут на средства губернатора П.Н.Демидова на могиле Богдановича, чьи последние годы жизни прошли в Курске, где он умер и был похоронен в 1803 г. В конце столетия памятник перенесли в центр города, поместив его напротив присутственных мест (нынешний парк им. Первого мая). Но в 20-е годы нашего столетия статуя Психеи была разбита, и видеть памятник в первозданном состоянии можно лишь на старой открытке фондов Курского краеведческого музея. В 50-е гг. памятник был возвращен на Херсонское кладбище.

В произведениях Пушкина встречаются почти все божества, населяющие поэму Богдановича, особенно часто — связанные со страстью (кроме Амура — Венера), с творчеством, вдохновением (музы, хариты). При этом Венера у Пушкина вовсе не мстительная и гневная богиня, какова она в легенде об Амуре и Психее; Пушкин от имени гетеры Лаисы возносит хвалу ее вечной божественной красе:

Вот зеркало мое — прими его, Киприда!
Богиня красоты прекрасна будет век,
Седого времени ей не страшна обида:
Она — не смертный человек...

«Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало», 1814

В «Душеньке» тоже присутствует мотив Венеры перед зеркалом, однако смысл он имеет другой: мимолетность отражения. В иллюстрации «Венера торжествует, заручившись обещанием Амура проучить Душеньку» (1829, по рисунку 1820 г.) тритон на первом плане держит кристалл горного хрусталя перед богиней. Но основная тема здесь — триумф Венеры, плывущей в раковине:

...И в раковину сев, как пишут на картинах,
Пустилась по водам на двух больших дельфинах.

(Богданович, с. 54)

то же самое — в детали гравюры «Душенька идет в храм Вене-

ры», где на фронтоне храма — «Венеры чудное рождение из пены» (Богданович, с. 112; 1839, по рис. 1831 г.). Пушкинское сравнение Клеопатры в триреме «плывет Кипридою младой» («Мы проводили вечер на даче») может ассоциироваться именно с таким образом.

Подобные сцены не только «пишут на картинках», изображая в многофигурных композициях. В скульптуре неоклассициста Карло Финелли «Рождение Венеры» (Курский музей, 1840-е гг., создана в Риме) два дельфина везут присевшую на корточки богиню на створках раковины. Произведение по композиции имеет прототипы в эллинистических терракотовых статуэтках (например, в Эрмитаже), представляющих Афродиту стоящей, сидящей на корточках на краю (или около) раковины, на ее фоне.

Муз Пушкин упоминает то одну, то несколько, часто — не называя их имен и числа, реже — поименно, дает определения «небесные» («Воспоминания в Царском Селе», 1814), «девственные» («К Галичу», 1815), иногда говорит о них шутливо или с иронией, но не разу не изображает имеющими совет с Минервой, как в «Душеньке» («Минерва, окруженная музами, отклоняет мольбы Душеньки», 1840, по рис. 1830 г.), только в стихотворении о Екатерине II рядом стоят сравнения с «Минервой, Аонидой» («Мне жаль великия жены...», 1824).

За граций, «обнаженных и стыдливых», провозглашается первая чаша в пушкинском переводе из «Пира мудрецов» Афиня (III в.) — «Бог веселый винограда...» (1832); они присутствуют на пирах, хотя бы в качестве скульптурной группы как на гравюре «За столом амуры прислуживают Душеньке» (1829, по рис. 1826 г.; этот скульптурный вариант трех граций восходит к Ж.Пилону, скульптору французского Ренессанса) и покровительствуют поэтам, придавая изящество слогу:

Веселых граций перст игривый
Младые лиры оживлял...
«Моему Аристарху», 1815

Для сравнения: Богданович считал, что пером предшественников, писавших о Психее,

...кажется, что грации водили,
Иль сами грации писали то одни...
(С. 47)

Олицетворяя молодость и цветение, грации Душеньку «различными цветами украшают» (с. 77). Хариты являются спутницами богов, в том числе Венеры («Венера, не слушая оправданий Душеньки, велит ей отправляться в Пафос», 1840, по рис. 1831 г.) и Амура («тебя... Эрот и грации венчали» — «К Батюшкову», 1814; «грации, амурсы венчали миртами его» — «Тень Фонвизина», 1815; «крылатым гением и грацией венчанный» — «К Жуковскому», 1816).

Имеется в музее и скульптурная группа харит, поддерживающих вазу в виде цветка, группа украшает своеобразное кресло 3-й четв. XIX века из Москвы, усадьбы Нелидовых; прототипы — в Павильоне Трех граций в Павловске и в антиках.

Один из любимых богов Пушкина, «бесценному дару» которого поэт посвящает целую оду (отрывок «Сон», 1816), — Морфей, недаром он — «душевных мук волшебный исцелитель». «Морфей охраняет покой спящей Душеньки» — так называется гравюра Толстого 1839 года по рисунку 1829 года. Толстой создал и скульптурный бюст Морфея.

Гораздо реже встречаются у Пушкина Тритон, Нереида, Афина, но и они играют немаловажную роль. Возможно, что двестише Богдановича

...Тритонов водяной народ
Выходит к ней из бездны вод...
(С. 54)

преобразовано в онегинское

Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед...
Глава IV, строфа XLII,

настолько они соответствуют друг другу. С Тритоном сравнивается и Петербург во время наводнения:

...И всплыл Петрополь, как Тритон,
По пояс в воду погружен...
«Медный всадник», 1833.

«Немолчный шепот Нереиды» чудится поэту в «шуме морском» («Евгений Онегин», глава VIII, строфа IV). Этому божеству посвящено стихотворение «Нереида» (1820), где nereida очень близка... скульптурному типу Афродиты Анадиомены, по-

вторяющему образ, запечатленный знаменитым Апеллесом, а также действующим лицом притчи Пушкина «Сапожник», 1829, в мраморе и коропластике. Афродита, как и пушкинская nereida, «над ясной влагою» (среди резвящихся дельфинов) «пену из власов струею выжимала». Последняя деталь, как правило, соблюдена в терракотовых статуэтках, но не обязательна в мраморных статуях; например, отсутствует у статуи Венеры Медици¹⁰. Нашему музею принадлежит неоклассицистический вариант, сохранившийся во фрагментах.

А что касается нимф пресных вод — наяд, которые окружают спасенную рыбой Душеньку (1840, по рис. 1829 г.), то строки о них Богдановича и Пушкина тоже перекликаются между собой:

...В водах плескаючись, наяды
Нетерпеливо ждали там...

(Богданович, с. 79);

...Там, в тихом озере плескаются наяды
Его ленивою волной...

«Воспоминания в Царском Селе».

Определение «мудрая богиня, дева силы, афинская Паллада» («Еще одной высокой, важной песни...», 1829; перевод начала «Гимна к пенатам» Р.Саути) подходит и к образу Минервы в двух гравюрах серии, и к двум мраморным бюстам в экспозиции музея: типа «Афины Джустиниани» — в эгиде, коринфском шлеме, в нашем варианте — увенчанном фигуркой сфинкса как символа божественного разума, и «Афины Хоуп-Фарнезе» — со спиралевидными локонами и в шлеме с поднятым козырьком. Оба — поздние копии, восходят к оригиналам конца V в. до н.э., имеющим, в свою очередь, прототипом статую Фидия, «питомца Феба и Паллады» («Руслан и Людмила», 1817—1820). В стихотворении «К другу стихотворцу» (1814) Пушкин использует метафору «под сенью мирною Минервиной эгиды», т.е. в школе, и во II главе XII строфы «Онегина» (черновик) — «перед судилищем Паллады».

Помимо изображений мифологических персонажей, в музее есть изображения нескольких исторических лиц античности: бюст Сократа, статуи Цицерона (мрамор) и Августа (бронза).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Приложение к каталогу Б.Л.Модзалевского «Библиотека А.С.Пушкина». М. 1988. С. 12, № 4.
- ² Указ. каталог. С. 265—266, № 1062.
- ³ Там же. С. 13, № 40.
- ⁴ *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л., 1989. С. 439.
- ⁵ Приложение к каталогу Модзалевского. С. 40, №№ 136—138.
- ⁶ Словарь языка Пушкина. Т. I. М., 1956. С. 38.
- ⁷ По атрибуции С.М.Коневой.
- ⁸ Здесь и далее текст «Душеньки» цитируется по: *Богданович И.Ф.* Стихотворения и поэмы. Л., 1957.
- ⁹ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 тт. М., 1955. Т. 7. С. 517.
- ¹⁰ Другой прототип — Афродита Книдская Праксителя.

БИБЛИОГРАФИЯ

АНТИЧНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С.ПУШКИНА*

1. Аверинцев С. С. Славянское слово и традиция эллинизма // Вопросы литературы, 1976, № 11. С. 152—162.
2. Алексеев М. П. К источникам «Подражаний древним» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.; Л., Изд. АН СССР, 1963. С. 20—28; Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Избр. труды. Л., Наука, 1984. С. 403—411.
3. Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени // Пушкин. Материалы и исследования. Т. I. М.; Л., Изд. АН СССР, 1956. С. 9—125.
4. Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» Л., Наука, 1967. 272 с.; // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., Наука, 1987. С. 5—266.
5. Алпатова Т. А. «В начале жизни школу помню я...»: Опыт прочтения // Классическая филология на современном этапе. М., Наследие, 1996. С. 198—212.
6. Альбрехт М. Г. К стихотворению Пушкина «Кто из богов мне возвратил...» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., Наука, 1980. С. 58—68.
7. Амусин И. Д. Пушкин и Тацит // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 6. М.; Л., Изд. АН СССР, 1941. С. 160—180.
8. Амфитеатров А. Зверь из бездны // Исторические сочинения

* О рецепции античного наследия в творчестве А.С.Пушкина см. также в комментированных изданиях его сочинений, в монографиях исследователей-пушкинистов, в работах, посвященных русской литературе, и трудах филологов-классиков.

- А.Амфитеатрова в 4-х тт. Т. II. Золотое пятилетие. СПб., Просвещение, 1911. С. 71—74 (гл. «Актэ»).
9. Аникст А. А. А.С.Пушкин и проблема драматургии в России начала XIX века // Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., Наука, 1972. С. 35—59.
 10. Аргус [Ейзенштадт М. К.] Eregi monumentum (Из неопубликованных материалов об А.С.Пушкине) // Аргус. Другая жизнь и берег дальний. Нью-Йорк, Чайка, 1969. С. 141—143.
 11. Астафьева О. В. Античные источники стихотворения А.С.Пушкина «Клеопатра» // Владикавказские пушкинские чтения. Вып. I. Владикавказ, 1993. С. 145—158.
 12. Астафьева О. В. Пушкин и Шекспир (своеобразие интерпретации античных источников) // Время и творческая индивидуальность писателя. Межвуз. сб. научн. тр. Ярославль. Ярослав. гос. пед. ин-т., 1990. С. 41—48.
 13. Белинский В. Г. Римские элегии. Сочинения Гете. Перевод Струговщикова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти тт. Т. 5. Статьи и рецензии 1841—1844. М., Изд. АН СССР, 1954. С. 229—264.
 14. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статьи 5-я, 10-я, 11-я // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти тт. Т. 7. Статьи и рецензии 1843. Статьи о Пушкине 1843—1846. М., Изд. АН СССР, 1955. С. 302—357, 505—534, 535—579.
 15. Белоруссов А.Н., Романов С.Г. Античный словарь к произведениям А.С.Пушкина. Л., Библиотечная метод. база Ленингр. облпрофсовета, 1937. 47 с.
 16. Бонди С. М. Историко-литературные опыты Пушкина // Литературное наследство. Т. 16—18. М.; Л., Журнально-газетное объединение, 1936. С. 421—442.
 17. Бонди С. М. К истории создания «Египетских ночей» // Бонди С. Новые страницы Пушкина. Стихи, проза, письма. М., Мир, 1931. С. 148—205.
 18. Бонди С. М. Памятник // Бонди С. М. О Пушкине. Статьи и исследования. М., Худ. лит-ра, 1978. С. 442—476; Изд. 2-е. М., Худ. лит-ра, 1983. С. 442—476.
 19. Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр // Бонди С. М. О Пушкине. Статьи и исследования. М., Худ. лит-ра, 1978. С. 310—371; Изд. 2-е. М., Худ. лит-ра, 1983. С. 307—370.

20. Бонди С. М. Шестистопный ямб Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., Наука, 1986. С. 5—27.
21. Бориневич-Бабайцева З. А. Овидиев цикл в творчестве Пушкина // Пушкин на юге: Труды пушкинских конференций Кишинева и Одессы. Вып. I. Кишинев, Госиздат МССР, 1958. С. 164—178.
22. Боричевский Е. И. Памятник Пушкина: Опыт истолкования // Труды Белорусского гос. ун-та. Минск, 1925. Т. 6—7. С. 43—51.
23. Боровский Я. М. Необъясненные латинские тексты у Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., Наука, 1974. С. 117—119.
24. Боровский Я. М. О переводах стихотворений Пушкина на латинский язык // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., Наука, 1972. С. 68—76.
25. Борухович В. Г. Пушкин и Гораций: К изучению стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» // История и художественный мир писателей: Сб. научн. тр. Элиста, Калм. гос. ун-т, 1983. С. 81—89.
26. Брюсов В. Пушкин-мастер // Пушкин. Под ред. Н.К. Пиксанова: Сб. первый. М., Гос. изд., 1924. С. 97—114.
27. Ванслов Вл. А.С. Пушкин о «золотом веке» римской литературы // Уч. зап. Калинин. гос. пед. ин-та. Т. 36. Калинин, 1963. С. 3—47.
28. Варнеке Б. В. Пушкин и Гораций // Наук. зап. Одесский держ. пед. ин-тут, Т. I. Одесса, 1940. С. 7—16.
29. Ветловская В. Е. «Иных уж нет, а те далече...» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 104—123.
30. Владимирский Г. Д. Пушкин-переводчик // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4—5. М.; Л., Изд. АН СССР, 1939. С. 300—330.
31. Волков Г. Три заповеди Аполлона. «...Это моя религия...» // Волков Г. В. Мир Пушкина. Личность. Мирозрение. Окружение. М., Молодая гвардия, 1989. С. 81—104, 225—236.
32. Вулих Н. В. Образ Овидия в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., Наука, 1974. С. 66—76.
33. Вулих Н. В. Овидий, открытый Пушкиным // Аврора, Л., 1987. № 6. С. 122—129.
34. Вулих Н. В. Овидий — человек и поэт в интерпретации

- Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XV. СПб., Наука, 1995. С. 161—167.
35. Гаспаров М. Л. «Из Ксенофана Колофонского» Пушкина (Поэтика перевода) // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М., Языки русской культуры, 1997. С. 88—99.
 36. Гаспаров М. Л. Перевод Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 20. Л., Наука, 1986. С. 24—35.
 37. Гельд Г. Г. По поводу замечаний Пушкина на «Анналы» Тацита // Пушкин и его современники. Вып. XXXVI. Пг., 1923. С. 59—62.
 38. Гельд Г. Г. По поводу стихотворения Пушкина «Из А.Шенье» (1825 г.) // Пушкин и его современники. Вып. XXXVI. Пг., 1923. С. 44—47.
 39. Гельд Г. Г. Пушкин и Афиной // Пушкин и его современники. Вып. XXXI—XXXII. Л., 1927. С. 15—18.
 40. Гельд Г. Г. Пушкин и Сафо. Пушкин и Анакреонт // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930. С. 202—204.
 41. Гессен А. И. Овидий, Юлией венчаный. «Exegi monumentum» // Гессен А. И. «Все волновало нежный ум...» Изд. 2-е. М., Худ. лит., 1983. С. 89—95, 322—332.
 42. Гиппиус Вас. Александр I в пушкинских замечаниях на «Анналы» Тацита // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.; Л., Изд. АН СССР, 1941. С. 181—182.
 43. Глебов Г. С. Об Арионе // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.; Л., Изд. АН СССР, 1941. С. 296—304.
 44. Глебов Гл. Философская эпиграмма Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 3. М.; Л., Изд. АН СССР, 1937. С. 399—400.
 45. Глушанок Г. В. Антологические стихи А.С.Пушкина периода южной ссылки // III-я Межвуз. студ. научн. конф. 1970 г. (24—27 марта 1970 г.). Краткое содержание докладов. Л., 1970. С. 78—79.
 46. Гофман М. Л. «Клеопатра» и «Египетские ночи». Неосуществленный замысел Пушкина // Современные записки, Париж, Т. XIII, 1922. С. 169—190.
 47. Грехнев В. А. «Анфологические эпиграммы» А.С.Пушкин-

- на // Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1976. С. 31—49.
48. Григорьева А. Д. Опыты в антологическом роде. Язык лирики Пушкина 30-х годов // Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX века. Пушкин. Некрасов. М., Наука, 1981. С. 120—154.
 49. Гриневич К. Versus Sapphicus (О переводах с античных языков). Гермес, СПб., 1914, № 15—16 (141—142), окт. С. 421—422.
 50. Гроссман Л. Пушкин и Андрэ Шенье // Гроссман Л. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., Современные проблемы, 1926. С. 15—51.
 51. Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Изд. 2-е. СПб., тип. Акад. наук, 1889. 320 с.
 52. Грот Я. К. Пушкинский лицей. СПб., Академический проект, 1998. 512 с.
 53. Двойченко-Маркова Е. М. Источники легенды об Овидии в «Цыганах» А.С.Пушкина // Вопросы античной литературы и классической филологии: Сб. памяти С.И.Соболевского. М., Наука, 1966. С. 321—329.
 54. Дератани Н. Ф. Пушкин и античность // Уч. зап. каф. ист. всеобщ. лит. Моск. гос. пед. ин-та, 1938. Вып. 4. С. 5—34.
 55. Дружинина Н. М. К вопросу о традициях античной драматургии в маленьких трагедиях Пушкина // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И.Герцена. Т. 150. Ист.-филол. ф-т. Вып. 2. Л., 1957. С. 3—18.
 56. Егунов А. Н. Отзыв Пушкина на I-е издание «Илиады» Гомера в переводе Гнедича // Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX вв., М.; Л., Наука, 1964. С. 282—288.
 57. Еремин М. Муза свободы: (Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» А.С.Пушкина) // Вершины. Книга о выдающихся произведениях русской литературы. М., Детская литература, 1978. С. 275—297.
 58. Ефремов П. Пушкин и Сенека // Литературный вестник, СПб., 1903, Т. VI, кн. VII—VIII. С. 254—255.
 59. Жирицкий Л. В. Пушкин и Овидий // Известия Таврического Общества истории, археологии и этнографии, т. I (58). Симферополь, 1927. С. 90—99.
 60. Зелинский Ф. Ф. Мотив разлуки. Овидий — Шекспир — Пушкин // Вестник Европы, 1903, кн. X. С. 542—562.
 61. Иванов Вяч. И. Два маяка // Пушкин в русской философ-

- ской критике. Конец XIX — первая половина XX вв. М., Книга, 1990. С. 249—262.
62. Ильин В. Н. Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX вв. М., Книга, 1990. С. 309—316.
 63. Йыэсте М. Заметки к теме «Пушкин и Овидий» // Сборник студенческих научных работ Тартусского университета. Русская филология. Вып. 2. Тарту, 1967. С. 171—190.
 64. Кибальник С. А. Антологическая поэзия Пушкина // Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. Л., Наука, 1990. С. 200—246.
 65. Кибальник С. А. Антологические эпиграммы Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., Наука, 1986. С. 152—174.
 66. Кибальник С. А. О стихотворении «Из Пиндемонти»: (Пушкин и Гораций) // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., Наука, 1980. С. 147—156.
 67. Кибальник С. А. Тема изгнания в поэзии Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л., Наука, 1991. С. 33—50.
 68. Кибальник С. А. Тема случая в творчестве Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XV. СПб., Наука, 1995. С. 60—75.
 69. Кнабе Г. С. Тацит и Пушкин // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 20. Л., Наука, 1986. С. 48—64.
 70. Коган Л. А. Пушкин и идея творческой свободы. О философском значении «Из Пиндемонти» // Вопросы философии, 1988, № 5. С. 95—109.
 71. Кудрявина И. М., Мальчукова Т. Г. Миф в лирике А.С.Пушкина // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы: Межвуз. сб. научн. тр. Изд. Петрозаводского гос. ун-та, 1991. С. 24—51.
 72. Кузнецов И. С. А.С.Пушкин и А.Шенье: (Опыт характеристики поэтического своеобразия стихотворения «Покров, упитанный язвительною кровью...») // Болдинские чтения. К семидесятилетию Г.В.Краснова. Н.Новгород, 1991. С. 116—124.
 73. Левкович Я. Л. К творческой истории перевода Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 91—100.
 74. Лейтон Л. Г. Пушкин и Раевский: Арион и пловец // Мос-

- ковский пушкинист. Вып. IV. М., Наследие, 1997. С. 90—111.
75. Лихачев Д. С. «Сады лица» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., Наука, 1979. С. 188—194.
 76. Лотман Ю. М. О «воскреснувшей эллинской речи» // Вопросы литературы, 1977, № 4. С. 215—217; Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., Искусство — СПб., 1995. С. 373—375.
 77. Лотман Ю. М. А.С.Пушкин. «Н.Ф.Глинке» // Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., Просвещение, 1972. С. 144—158.
 78. Лотман Ю. М. У истоков сюжета о Клеопатре // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., Искусство — СПб., 1995. С. 362—364.
 79. Лотман Ю. М. Три заметки к пушкинским текстам // Временник Пушкинской комиссии, 1974. Л., Наука, 1977. С. 88—91; Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., Искусство — СПб., 1995. С. 335—350.
 80. Лурье С. Я. Пушкин и русские революционные демократы о Вергилии и Овидии // Публій Овідій Назон. До 2000-річчя з дня народження. Видавництво Львівського університету, 1960. С. 87—92.
 81. Любомудров С. Античный мир в поэзии А.С.Пушкина. М., Унив. тип. 1899. 64 с.
 82. Любомудров С. Античные мотивы в поэзии А.С.Пушкина. СПб., тип. Н.Н.Клобукова, 1901. 69 с.
 83. Малеин А. Н.Ф.Кошанский // Памяти Леонида Николаевича Майкова. СПб., 1902. С. 177—220.
 84. Малеин А. Мелкие заметки к Пушкину. Что такое Гаргария? // Пушкин и его современники. Вып. XXVIII. Пг., 1917. С. 99—102.
 85. Малеин А. И. Пушкин, Аврелий Виктор и Тацит // Пушкин в мировой литературе. Л., Гос. изд., 1926. С. 11—12.
 86. Малеин А. Пушкин и античный мир в лицейский период // СПб., Гермес, 1912, № 17 (103), 1 ноября. С. 437—442; № 18 (104), 15 ноября. С. 467—471.
 87. Малеин А. И. Пушкин и Овидий. Отрывочные замечания // Пушкин и его современники. Вып. XXIII. Пг., 1915. С. 44—66.
 88. Малеин А. И. Ювенал в русской литературе // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А.С.Орлова. Л., Изд. АН СССР, 1934. С. 227—232.

89. Мальчукова Т. Г. Античность и мы. Книга для учителя. Петрозаводск, Карелия, 1991. 245 с.
90. Мальчукова Т. Г. Анфологические эпиграммы в поэзии А.С.Пушкина // Мальчукова Т. Г. Филология как наука и творчество. Изд. Петрозаводского гос. ун-та, 1995. С. 186—204.
91. Мальчукова Т. Г. Жанр послания в лирике А.С.Пушкина. Уч. пособие. Изд. Петрозаводского гос. ун-та, 1987. 91 с.
92. Мальчукова Т. Г. О горацианских реминисценциях в стихотворении А.С.Пушкина «Арион» // *Horatiana: Межвузов. сб. научн. тр. Philologia classica*. Вып. 4. СПб., Изд. Санкт-Петербургского университета, 1992. С. 198—210.
93. Мальчукова Т. Г. О жанровых традициях в «Анфологических эпиграммах» А.С.Пушкина // Жанр и композиция литературного произведения. Изд. Петрозаводского гос. ун-та, 1986. С. 64—82.
94. Мальчукова Т. Г. О жанровых традициях в элегии А.С.Пушкина «Воспоминание» // Мальчукова Т. Г. Память поэзии. Изд. Петрозаводского гос. ун-та, 1985. С. 65—95.
95. Мальчукова Т. Г. О сочетании античной и христианской традиции в лирике А.С.Пушкина 1820—1830-х гг. // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Изд. Петрозаводского гос. ун-та, 1994. С. 84—130.
96. Мальчукова Т. Г. О традиции Лукреция в поэзии Пушкина // От сюжета к мотиву. Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, УОП Института экономики и организации пром. производства СО РАН, 1996. С. 116—136.
97. Мальчукова Т. Г. «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних» и «Анфологические эпиграммы» в лирике А.С.Пушкина // Проблемы исторической поэтики. Исследования и материалы. Изд. Петрозаводского гос. ун-та, 1990. С. 48—72.
98. Мальчукова Т. Г. Пушкин и Гомер: (К постановке проблемы) // Мальчукова Т. Г. Филология как наука и творчество. Изд. Петрозаводского гос. ун-та, 1995. С. 85—90.
99. Мальчукова Т. Г. Роль античности в формировании русской классической литературы. Пушкин и античность // Мальчукова Т. Г. Античное наследие и современная лите-

- ратура. Текст лекций. Изд. Петрозаводского гос. ун-та, 1988. С. 14—22.
100. Мейлах Б. С., Горницкая Н. С. Пушкин и античность // Мейлах Б. С., Горницкая Н. С. А.С.Пушкин. Семинарий. Л., Гос. уч.-пед. изд. Мин-ва Просв. РСФСР, 1959. С. 107—109.
 101. Мейлах Б. С. Пушкинская концепция развития мировой литературы: (К постановке проблемы) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Пушкин и мировая литература. Л., Наука, 1974. С. 25—57.
 102. Мейлах Б. С. «С Гомером долго ты беседовал один...» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., Наука, 1974. С. 213—221.
 103. Митрохина М. И. Функция античных образов в произведениях А.С.Пушкина // Актуальные проблемы исторических наук: Всесоюз. студ. научн. конф. по гуманитарным наукам (20—21 апр. 1988 г.). Тезисы докладов. М., 1988. С. 80—82.
 104. Мурьянов М. Ф. Вопросы интерпретации антологической лирики: (Стихотворение Пушкина «В крови горит огонь желанья») // Анализ литературного произведения. Л., Наука, 1976. С. 173—211.
 105. Мурьянов М. Ф. Из символов и аллегорий Пушкина. М., Наследие, 1996. 279 с.
 106. Мурьянов М. Ф. Об одном восточном мотиве у Пушкина // Пушкин в странах зарубежного Востока, М., Наука, 1979. С. 144—155.
 107. Мурьянов М. Ф. Пушкинские эпитафии. М., Наследие, 1995. 112 с.
 108. Небольсин С. А. Пушкин как преобразователь прошлого // Московский пушкинист. Вып. IV. М., Наследие, 1997. С. 144—162.
 109. Незеленов А. И. Новые отрывки и варианты сочинений Пушкина (из рукописей Румянцевского музея) // Незеленов А. И. Шесть статей о Пушкине. СПб., 1892. С. 68—95.
 110. Немировский Ю. «Еще твоей молвой наполнен сей предел...» // Кодры, Кишинев, 1987. № 6. С. 134—138.
 111. Немировская М. Я. Пушкин и античная поэзия // Изв. Северо-Кавказ. пед. ин-та. Т. 13. Орджоникидзе, 1937. С. 75—93.
 112. Непомнящий В. С. Двадцать строк. Пушкин в послед-

- ние годы жизни и стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» // Вопросы литературы, 1965, № 4. С. 111—145.
113. Николаева Н. Г. Латинский мир Пушкина // А.С.Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков (К 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина): Уч. зап. Казанского гос. ун-та. Т. 136. Казань, Изд. Унипресс, 1998. С. 211—216.
114. Нольман М. Л. Саади и Цицерон? Об одной необоснованной замене // Творчество Пушкина и зарубежный Восток. М., Наука, 1991. С. 219—228.
115. Нусинов И. М. «Антоний и Клеопатра» Шекспира и «Египетские ночи» Пушкина // Нусинов И. М. Пушкин и мировая литература. М., Сов. писатель, 1941. С. 285—348.
116. Нусинов И. М. Пушкин и образы мировой литературы // Изв. АН СССР. Отд. обществ. наук, 1937, № 2—3. С. 431—502.
117. Ошеров С. А. Об источнике эпиграммы Пушкина «Юноша! Скромно пируй...» // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., Наука, 1983. С. 141—142.
118. Петрунина Н. Н. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII. Л., Наука, 1978. С. 22—50.
119. Петрунина Н. Н. «На выздоровление Лукулла» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., Наука, 1974. С. 323—361.
120. Племянников Н. Влияние классиков античного мира на поэзию А.С.Пушкина // Лицейский Журнал, СПб., 1905, № 3, февр. С. 34—37.
121. Позов А. С. Сократ и Пушкин; Философия жизни; Гедонизм // Позов А. С. Метафизика Пушкина. М., Наследие (Серия «Пушкин в XX веке». V), 1998. С. 120—131.
122. Покровский М. М. Пушкин и античность // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4—5. М.; Л., Изд. АН СССР, 1939. С. 27—56.
123. Покровский М. М. Пушкин и Гораций // Доклады АН СССР, 1930, № 12. С. 233—238.
124. Покровский М. М. Пушкин и римские историки // Сборник статей, посвященных В.О.Ключевскому его учениками, друзьями и почитателями ко тридцатилетию его

- профессорской деятельности в Московском университете. М., 1909. С. 478—486.
125. Пудова А. Д. «Глубокое учение древностей...»: (Пушкин и Кошанский) // ...И в просвещении статья с веком наравне. СПб., Образование, 1992. С. 57—69.
126. Пумпянский Л. Об оде А.С.Пушкина «Памятник» // Вопросы литературы, 1977, № 8. С. 135—151.
127. Путеводитель по Пушкину // А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6-ти тт. Т. 6. М.; Л., Гос. изд. худ. лит-ры, 1931. 399 с.
128. Путеводитель по Пушкину. СПб., Академический проект, 1997. 432 с.
129. [Пушкин А. С.] О литературе мира // А.С.Пушкин об искусстве. В 2-х тт. Сост., пред. и коммент. А.А.Вишневского. Т. II. М., Искусство, 1990. С. 7—13.
130. Рабинович Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. М., Наука, 1972. С. 457—470.
131. Радциг С. И. О некоторых античных мотивах в поэзии А.С.Пушкина // Вопросы античной литературы и классической филологии. М., Наука, 1966. С. 369—386.
132. Раков В. П. Русское эллинизмо: (Проблема языковой специфики) // Творчество писателя и литературный процесс. Изд. Ивановского гос. ун-та, 1995. С. 9—21.
133. Реизов Б. Г. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов» // Реизов Б. Г. Из истории европейской литературы. Л., Изд. Лен. гос. ун-та, 1970. С. 66—82.
134. Ржевский Л. Структурная тема «Египетских ночей» А.Пушкина // Alexander Puškin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth. N.Y., 1976. P. 126—134.
135. Сакулин П. Н. Памятник нерукотворный // Пушкин. Под ред. Н.К.Пиксанова: Сб. первый. М., Гос. изд., 1934. С. 31—75.
136. Салямон С. Л. О мотивах переложения Пушкиным оды Горация «Exegi monumentum...» // Новое литературное обозрение, 1997, № 26. С. 127—147.
137. Сандлер С. Повторение ссылки Овидия // Сандлер С. Далекие радости. Пушкин и творчество изгнания. Пер. с англ. СПб., Академический проект, 1999. С. 40—54.
138. Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»: (Пушкин и Батюшков) // Времен-

- ник Пушкинской комиссии. 1975. Л., Наука, 1978. С. 15—30.
139. Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., Наука, 1979. С. 69—82.
 140. Сандро А. В. Античный предок Евгения Онегина. Этюд // СПб., Исторический Вестник, 1902, Т. III, кн. II. С. 161—163.
 141. Свиясов Е. В. Прономинация как вид метонимии (на материале античных антропонимов) // Россия, Запад, Восток: встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М.П.Алексеева. Л., Наука, 1996. С. 109—153.
 142. Слина Э. В. Повесть А.С.Пушкина «Цезарь путешествовал...» (соотношение поэзии и прозы) // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. научн. тр. Л., Изд. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И.Герцена, 1986. С. 5—12.
 143. Смирин В. М. К пушкинскому наброску перевода оды Горация к Меценату (Carm., I, 1) // Вестник древней истории, 1969, № 4. С. 129—135.
 144. Соболевский С. И. Стихотворение А.С.Пушкина «Глухой глухого звал на суд судьи глухого» // Доклады АН СССР, 1930, № 1. С. 1—3.
 145. Степанов В. Г. Пушкин как интерпретатор Катулла: (Несколько замечаний по поводу альбомной лирики) // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. ст. Псков, 1996. С. 89—95.
 146. Степанов Л. А. Пушкин, Гораций, Ювенал // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII. Л., Наука, 1978. С. 70—89.
 147. Степанов Л. А. Стихотворение Пушкина «Чертог сиял...». Источники и творческий процесс // Эстетические взгляды писателя и художественное творчество: Межвуз. сб. научн. тр. Краснодар, Изд. Кубанского гос. ун-та, 1981. С. 34—47.
 148. Стороженко Н. Отношение Пушкина к иностранной словесности // Стороженко Н. Из области литературы. М., 1902. С. 327—338.
 149. Строганов М. В. О стихотворении «От меня вечер Леила...» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XV. СПб., Наука, 1995. С. 168—175.
 150. Суздальский Ю. П. Античный мир в изображении

- А.С.Пушкина: (К вопросу о традициях и новаторстве) // Страницы русской литературы середины XIX века: Сб. научн. тр. Л., Изд. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И.Герцена, 1974. С. 3—33.
151. Суздальский Ю. П. «Арион» Пушкина // Литература и мифология. Л., Изд. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И.Герцена, 1975. С. 6—11.
152. Суздальский Ю. П. А.С.Пушкин и античность. Автореферат канд. дисс. Л., Изд. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И.Герцена, 1969. 20 с.
153. Суздальский Ю. П. Пушкин и Гораций // Іноземна філологія. Вып. 9. Питання класичної філології. № 5. Львів, 1966. С. 140—147.
154. Суздальский Ю. П. Символика античных имен в поэзии А.С.Пушкина // Русская литература и мировой литературный процесс: Сб. научн. тр. Л., Изд. Ленингр. пед. ин-та им. А.И.Герцена, 1973. С. 5—42.
155. Сурат И. З. «Кто из богов мне возвратил...» // Новый мир, 1994, № 9. С. 209—226; Сурат И. З. Жизнь и лира. М., Книжный сад, 1996. С. 116—149; Московский пушкинист. Вып. II. М., Наследие, 1996. С. 94—127.
156. Сурат И. З. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» // Новый мир, 1991, № 10. С. 193—196 [под назв.: «О «Памятнике»»]; Сурат И. З. Жизнь и лира. М., Книжный сад, 1995. С. 150—157.
157. Таборисская Е. М. Онтологическая лирика Пушкина 1826—1836 годов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XV. СПб., Наука, 1995. С. 76—96.
158. Тахо-Годи А. А. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности // Писатель и жизнь: Сб. историко-литер., теорет. и крит. ст. Вып. 6. М., Сов. писатель, 1971. С. 180—201.
159. Тахо-Годи А. А. Эстетико-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь: Сб. историко-литер., теорет. и крит. ст. Вып. 5. М., Сов. писатель, 1968. С. 102—120.
160. Тимофеева Н. А. Пушкин и античность // Учен. зап. Москов. гос. пед. ин-та им. В.И.Ленина, № 83. Каф. классич. филол., вып. 4. М., 1954. С. 5—18.
161. Толстой И. И. Пушкин и античность // Учен. зап. Ле-

- нинград. гос. пед. ин-та им. А.И.Герцена. Л., 1938. Т. 14. С. 71—85.
162. Файбисович В. М. К источнику перевода Пушкина «Из Катулла» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., Наука, 1980. С. 69—75.
163. Файбисович В. М. «Мальчишка Фебу гимн поднес» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 23. Л., Наука, 1989. С. 105—109.
164. Файбисович В. М. Стихотворение Пушкина «Кто из богов мне возвратил»: (К пушкинской концепции Горация) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XV. СПб., Наука, 1995. С. 184—195.
165. Фомичев С. А. Памятник нерукотворный // Русская литература, 1990, № 4. С. 214—216.
166. Формозов А. А. Легенда о гробнице Овидия в русской литературе // Вестник древней истории, 1976, № 4. С. 122—130.
167. Формозов А. А. Пушкин и древности юга России // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., Наука, 1979. С. 195—206.
168. Формозов А. А. Пушкин и древности. Наблюдения археолога. М., Наука, 1979. 119 с.
169. Фридман Н. В. Сатира без смеха в творчестве Пушкина и поэтов-декабристов // Филологические науки, 1992, № 4. С. 25—30.
170. Фризман Л. Г. Пушкин и античность // Фризман Л. Г. Семинарий по Пушкину. Харьков, Энграм, 1995. С. 266—268.
171. Черняев П. Н. Влияние школы, обстановки и эпохи на развитие в А.С.Пушкине любви к античному миру. Ревель, Гимназия, 1898, кн. 6. 9 с.
172. Черняев Пав. Пути проникновения в Россию сведений об античном мире с краткой характеристикой лиц, пролагающих эти пути. Воронеж, Филологические записки, 1911, вып. I. С. 130—132.
173. Черняев П. Н. Пушкин и античный мир. Ревель, Гимназия, 1899, кн. 3. С. 1—16; кн. 4—6. С. 17—48.
174. Черняев Пав. А.С.Пушкин как любитель античного мира и переводчик древнеклассических поэтов. Казань, 1899. 85 с.
175. Чистякова Н. А. Из истории изучения древнегреческой

- эпиграммы в России // Античность и современность. М., Наука, 1972. С. 471—476.
176. Чубукова Е. В. Жанр послания в творчестве Пушкина // Русская литература, 1984, № 1. С. 198—209.
177. Чубукова Е. В. О литературных источниках стихотворения А.С.Пушкина «Гроб Анакреона» // Традиции и новаторство в русской литературе XIX века: Межвуз. сб. научн. тр. Изд. Горьков. гос. пед. ин-та им. М.Горького, 1983. С. 12—19.
178. Шапир М. И. Пушкин и Овидий. Дополнение к комментарию («Евгений Онегин» 7, LII, 1—2) // Известия АН СССР. Сер. лит-ры и языка. Т. 56. 1997, № 3. С. 37—39.
179. Шервинский С. «In mortem passeris Lesbiae» и «На смерть собачки Амики» // Русский архив, М., 1915, кн. III, вып. 11—12, ноябрь—дек. С. 308—314.
180. Шустов А. Н. Александрийский столп // Russian Literature. Amsterdam, 1996. Vol. 39, № 3. P. 373—396.
181. Шустов А. Н. «Душа в заветной лире...» // Русский язык в школе, 1996, № 5. С. 77—79.
182. Эйхенбаум Б. М. О замысле «Графа Нулина» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 3. Л., Изд. АН СССР, 1937. С. 349—357.
183. Эткинд Е. Г. Завоевание реализма // Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., Наука, 1973. С. 155—202.
184. Якобсон Р. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // Alexander Puškin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth. N.Y., 1976. P. 3—26; Якобсон Р. Труды по поэтике. М., Прогресс, 1987. С. 181—197.
185. Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. Л., Изд. АН СССР, 1941. С. 92—159.
186. Якубович Д. П. К стихотворению «Таится пещера...»: (Пушкин и Овидий) // Пушкинский сборник памяти С.А.Венгерова. М.; Пг., Гос. изд., 1923. С. 282—294.
187. Якубович Д. П. Предисловие // Белоруссов А. Н., Романов С. Г. Античный словарь к произведениям А. С. Пушкина. Л., Библиотечная метод. база Ленингр. облпрофсовета, 1937. С. 5—12.

Составила *О.Н. Редина*

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Несколько вступительных слов	3
--	---

МИФОЛОГИЯ И МИФОТВОРЧЕСТВО

<i>И.В.Шталь</i>	Античные схолии к сочинениям А.С.Пушкина	7
<i>Л.А.Самуткина</i>	Эол в поэзии Александра Сергеевича Пушкина . .	15
<i>И.А.Бойко</i>	Фиванский миф об Эдипе в послании А.С.Пушкина А.А.Дельвигу	29

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Т.Г.Мальчукова</i>	Об античной традиции в изображении природы у А.С.Пушкина	37
<i>Ю.В.Шейна</i>	А.С.Пушкин и Гораций (Буколические мотивы в ли- рике А.С.Пушкина и их истоки)	51
<i>А.С.Курилов</i>	Гомеровский критерий в системе оценок А.С.Пуш- кина В.Г.Белинским	63

ФИЛОСОФИЯ И ПСИХОЛОГИЯ

<i>А.И.Иваницкий</i>	«Скупой рыцарь», «Король Лир» и «Тартюф» в зер- кале мифа	93
----------------------	--	----

ИСКУССТВО И МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

<i>И.П.Нерубенко</i>	Античность в культуре пушкинской эпохи (собра- ние фондов Курского областного краеведческого музея)	111
----------------------	---	-----

БИБЛИОГРАФИЯ

<i>О.Н.Редина</i>	Античность в творчестве А.С.Пушкина	125
-------------------	---	-----

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

Научное издание

ПУШКИН И АНТИЧНОСТЬ

Компьютерный набор *Л.А.Матросовой*

Технический редактор *Т.А.Заика*

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 04.06.2001.

Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.

Печать офсетная. Печ. л. 9.00. Тираж 500 экз.

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, «Наследие».

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.

Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01.