

НАТАЛИЯ МАЗУР

«Возможна ли женщине мертвой хвала»

о стихотворении Баратынского
«Всегда и в пурпуре и злате...»

Всегда и в пурпуре и злате,
В красе негаснущих страстей,
Ты не вздыхаешь об утрате
Какой-то младости твоей.
И юных Граций ты прелестней!
И твой закат пышней, чем день!
Ты сладострастней, ты телесней
Живых, блистательная тень!¹
<не позднее 1840 г.>

Это стихотворение, построенное, как и многие загадки, на сгущении оксюморонов, привлекло к себе внимание не одного исследователя. К сегодняшнему дню предложено уже шесть вариантов ответа на вопрос о том, кого поэт мог скрыть под образом «блистательной тени». Коротко напомним их суть.

Ю.Н. Верховский, готовивший в 1935 году том Баратынского для издательства Academia², предположил, что стихотворение обращено к графине А.Ф. Закревской (1799–1879), знаменитой своей красотой и бурным темпераментом. В 1825–1829 годах не на шутку увлеченный графиней Баратынский создал несколько ее словесных портретов, в которых Верховский увидел переключки с комментируемым текстом. Так, мотив *жара страсти* есть в обращенном к графине стихотворении «Как много ты в немного дней» (1825): «В мятежном пламени страстей / Как страшно ты перегорела!» (I: 49) и неоднократно повторяется во вдохновленном Закревской образе княгини Нины в «Бале» (1828): «пламя

Первый вариант этой работы был прочитан на XV Лотмановских чтениях (Москва, ИВГИ РГГУ, декабрь 2007 года). Я признательна всем коллегам, принявшим участие в обсуждении доклада. Осо-

бая благодарность — А.С. Бодровой, К.В. Долининой, И.Ю. Светликовой, Вадиму Ляпунову и Н.Г. Охотину, взявшим на себя труд ознакомиться с рукописью статьи.

жаркое ланит»; «Ревнивым гневом пламеняя»; «В ней жар упившейся вакханки, / Горячки жар — не жар любви» (II: 32–33). Чтобы объяснить причисление благополучно здравствовавшей в 1840 году Закревской к миру теней (она пережила Баратынского на 35 лет), Верховский обратился к более раннему письму поэта, где графине было посвящено несколько развернутых сравнений, построенных на мотивах увядания и смерти: «...это роза, это Царица цветов; но поврежденная бурей — листья ее чуть держатся и беспрестанно опадают. <...> Вообрази себе пышную мраморную гробницу, под счастливым небом полудня, окруженную миртами и сиренями, — вид очаровательный, воздух благоуханный, но гробница — все гробница, и вместе с нею печаль вливается в душу», — писал поэт в 1825 году еще одному поклоннику графини, Н.В. Путяте³.

Гипотезу об адресации Закревской впервые обнаружил К.В. Пигарев в 1951 году, не упомянув о приоритете Верховского, чьи комментарии хранились в подведомственном ему мурановском архиве.

В 1985 году Е.Н. Лебедев отметил сходство разбираемого стихотворения с юношеским мадригалом Баратынского, адресованным «пожилой женщине и все еще прекрасной» (1819):

И въ осень лѣтъъ красы молодой
Она всю прелесть сохраняетъ;
Старикъ крылатый не дерзаетъ
Коснуться хладной къ ней рукой;
Самъ побѣжденный Красотой,
Глядитъ — и путь не продолжаетъ⁵.

Основываясь на семейном предании, связавшем этот текст с именем тетки поэта М.А. Панчулидзевой (1781–1845), Лебедев предположил, что к ней обращено и «Всегда и в пурпуре и злате». Возвращение поэта к старомодному жанру мадригала и включение этого текста в «Сумерки» (1842) исследователь объяснил сложным психологическим эффектом, который создают «жутковатая живость страстей» и неестественность «красы и сладострастия на закате»⁶.

В 1998 году А.М. Песков обнаружил, что буквы С.Ф.Т. над копией стихотворения, выполненной женой поэта⁷, совпадают с инициалами Софьи Федоровны Тимирязевой (1799–1875), дальней знакомицы Баратынских, упоминавшейся в переписке поэта с женой в феврале 1840 года — за два месяца до первой публикации «Всегда и в пурпуре и злате»⁸. Однако недостаточно почтенный возраст этой дамы заставил самого исследователя усомниться в точности пометы и предположить, что стихотворение адресовано скорее уж «какой-либо действительной старушке, продолжавшей играть в свете первенствующую роль, —

например

«ВОЗМОЖНА ЛИ ЖЕНЩИНЕ МЕРТВОЙ ХВАЛА»

например, <...> А.Г. Лаваль»⁹ (1772–1850), с которой поэт познакомился в том же феврале 1840 года.

Заканчивая описание адресных интерпретаций «Всегда и в пурпуре и злате», заметим, что все они, кроме гипотезы Верховского, в большей степени опираются на биографию поэта, чем на текст его стихотворения, а это значительно ослабляет их убедительность — ведь список немолодых красавиц, известных Баратынскому к 1840 году, несомненно может быть продолжен.

И.А. Пильщиков отметил близость мотивной структуры «Всегда и в пурпуре и злате» и эпиграммы Павла Силенциария (Anth. Pal. V, 258) в переводе К.Н. Батюшкова¹⁰:

Тебе ль оплакивать утрату юных дней?
Ты в красоте не изменилась
И для любви моей
От времени еще прелестнее явилась.
Твой друг не дорожит неопытной красой,
Незрелой в таинствах любовного искусства.
Без жизни взор ее стыдливый и немой,
И робкий поцалуй без чувства.
Но ты, владычица любви,
Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень;
И в осень дней твоих не погасает пламень,
Текущий с жизнью в крови¹¹.

Проведя подробный сопоставительный анализ двух текстов, исследователь пришел к выводу об их «предельном сближении» и перенес на стихотворение Баратынского адресацию эпиграммы Силенциария, обращенной «к постарелой красавице»¹².

Не подвергая сомнению верность найденных переключек, заметим, однако, что большинство сближающих эти тексты мотивов Баратынский мог с равным успехом почерпнуть как из Силенциария–Батюшкова, так и из галантной традиции похвалы немолодой красавице, в которой мы найдем немало вариаций на тему осени и заката, превосходящих великолепием весну и рассвет. Первую дань этой традиции поэт заплатил в упомянутом выше мадригале «пожилой женщине»¹³, напечатанном за год до публикации перевода Батюшкова. К этому же контексту можно возвести и важный для разбираемого стихотворения Баратынского, но отсутствующий у Силенциария мотив страсти, переживающей смерть. Канонизированный, по-видимому, Плутархом в трактате «Об Эротe» («...надо согласиться с метким словом Еврипида: обнимая и целуя прекрасного Агатона, когда тот был уже бородастым, он сказал, что прекрасное прекрасно и в своей осени. Но любовь к благородной женщине не только не знает

осени и процветает при седине и морщинах, но остается в силе и до могильного памятника»¹⁴), этот мотив обыгрывался, например, в очень известной в свое время оде Менара «К прекрасной старухе»:

Si je voyais la fin de l'âge qui te reste,
Ma raison tomberait sous l'excès de mon deuil;
Je pleurerais sans cesse un malheur si funeste,
Et ferais, jour et nuit, l'amour à ton cercueil¹⁵.

Даже если мы ограничим смысл «Всегда и в пурпуре и злате» похвалой отжившей свой век красавице, нам придется поставить палатинскую эпиграмму в один ряд с другими источниками, образующими тематический контекст этого стихотворения. С потерей статуса единственного источника ослабевает и объяснительный потенциал этого подтекста, — едва ли эпиграмму Батюшкова-Силенциария можно считать разгадкой стихотворения Баратынского.

Свободную интерпретацию центрального образа «Всегда и в пурпуре и злате» предложил Л.Г. Фризман: «<...> такой видел Баратынский свою зрелую музу, музу своих «Сумерек». <...> «Пурпур и злато» — красное и желтое — это цвета осени. <...> Да, ее [Музы] осень наступила, пришли ее сумерки, она тень, но тень блистательная, она сладострастней и телесней живых»¹⁶. Соблазн увидеть в разбираемом стихотворении автоописание поэтики зрелого Баратынского действительно велик, но такое прочтение, на наш взгляд, слишком слабо связано с текстом, чтобы признать его исчерпывающим.

Поиски ключа к стихотворению легче всего начать с его «пуанта» — «блистательной тени». Для начала попробуем увидеть в слове *тень* не расхожий поэтический образ, подновленный эффектным оксюморonom, а понятие, сохранившее связь с контекстом античной философии и мифологии. Чтобы вспомнить, какой смысл вкладывали в это понятие современники Баратынского, обратимся к дневнику Кюхельбекера (1832):

Древние иногда разделяли естество человеческое на дух, тень и тело: по мифам некоторых философов, дух после смерти возвращался на небо, где и прежде находился до своего соединения с телом, тело истлевало, а тень пребывала в Аиде. Долго я не мог понять, что такое, собственно, греческие умствователи разумели под словом *тень* (ψαῖες). <...> *Внешнюю*, так сказать, сторону, *поверхность* души древние называли *тенью*; и поелику она образуется по впечатлениям с предметов телесного мира, очень естественно, что по смерти отделяли ее от духа и назначали ей иное местопребывание: здесь тень сохраняла и склонности, и привязанности чисто телесные — земные; упражнения остались те же; олимпийский борец и в Аиде метал диск или боролся, Орфей играл на лире, — Et l'ombre d'un cocher / Avec l'ombre d'une brosse / Nettoyait l'ombre d'un carosse¹⁷.

Точно

«ВОЗМОЖНА ЛИ ЖЕНЩИНЕ МЕРТВОЙ ХВАЛА»

Точно такое же толкование понятия *тьнь* мы найдем и в стихотворении Баратынского на смерть Дельвига «Мой Элизий» (1831): «Элизий в памяти моей / И не кропим водой забвенья. / В нем мир цветущий старины / Умерших тени населяют, / Привычки жизни сохраняют / И чувств ее не лишены» (I: 177)¹⁸.

Женщину, которая в жизни обладала бы теми же чертами, что и «блистательная тень» Баратынского после смерти, в античном мире найти не трудно: это древнегреческая поэтесса Сафо.

Мотив *жара страсти* был закреплен за ней уже в классическую эпоху — так, Гораций в оде о поэзии и памяти писал:

...дышит досель любовь,
И живы, вверенные струнам,
Пылкие песни лесбийской девы¹⁹.

В героиде Овидия «Сафо и Фаон» поэтесса начинает описание своих страданий с образа душевного пожара:

Вся я горю, как горят поля плодородные летом,
Если безудержный Эвр гонит огонь по хлебам.
Ты поселился, Фаон, в полях под Тифеевой Этной, —
Пламя сильнее, чем огонь Этны, сжигает меня²⁰.

В трактате Плутарха «Об Эроте» (§ 18) читаем: «<...> из уст Сапфо исходят речи поистине смешанные с огнем, и она в песнях воспроизводит жар своего сердца».

В новое время с именем Сафо были прочно связаны эпитеты '*страстная*' и '*пламенная*'²¹: наряду с только что процитированными античными источниками этому способствовал самый знаменитый из немногих сохранившихся текстов поэтессы (в пушкинскую эпоху его называли «второй одой») — подробное описание физиологических проявлений любовной страсти и ревности, включающее в себя мотив огня.

Характерно, что если в первоисточнике и в его французских переложениях Буало и Делиля, на которые опирались многие русские переводчики «второй оды», этот мотив использован только однажды, то в «Сафиной оде» Жуковского (1806) он распространился на все три строфы:

Блажен, кто близ тебя одним тобой *пылает*,
Кто прелестью твоих речей обворожен,
Кого твой ищет взор, улыбка восхищает, —
С богами он сравнен!

Когда ты предо мной, в душе моей волнение,
В крови *палящий огонь!* в очах померкнул свет!
В трепещущей груди и скорбь и наслажденье!
 Ни слов, ни чувства нет!
Лежу у милых ног, *горю огнем желанья!*
Блаженством страстных тоски утомлена!
В слезах, вся трепещу без силы, без дыханья!
 И жизни лишена!²²

В новое время мотив огня стал устойчивой частью словесных портретов Сафо. В некогда знаменитом романе госпожи Скюдери «Артамен, или Великий Кир» (1649–1653) поэтесса была описана как невысокая брюнетка, которую отличала не красота, а непреодолимое обаяние гения и страсти, исходившее из ее огненных глаз:

...elle a les yeux si beaux, si vifs, si amoureux, & si pleins d'esprit, qu'on ne peut ni en soutenir l'éclat, ni en détacher ses regards. En effet ils brillent d'un feu si pénétrant, & ils ont pourtant une douceur si passionnée, que la vivacité, & la langueur, ne sont pas des choses incompatibles dans les beaux yeux de Sapho²³.

Одна из первых переводчиц Сафо на французский язык, Анна Дасье, ввела этот образ в жизнеописание поэтессы (1681)²⁴. После нее ни один из биографов и переводчиков Сафо не мог обойтись без упоминания об огненных глазах лесбосской девы. Мутонне де Клерфон в предисловии к своему переводу писал: «Sapho sans être belle, était très aimable: elle avait <...> les yeux pleins de feu et de volupté»²⁵. Эту формулировку повторил Иван Виноградов в своем «Житии Сафы»: «...глаза ея исполнены были огня и сладострастия»²⁶. В «Путешествии Антенора по Греции и Азии» (1797) шевалье де Лантье читаем: «Sapho <...> avoit <...> les yeux petits, mais étincelans de feu et d'esprit; la volupté, la flamme du génie, la sensibilité se peignoient tour-à-tour sur son visage, <...> pour lui donner une physionomie des plus piquantes»²⁷. На Лантье ориентировался Голенищев-Кутузов в «Житии Сафо» (1805): «Огонь души ея, источник ея дарований, долженствовал во взорах ея начертываться и на все лицо ея впечатлеть выражение пылкой и сильной страсти, придающей всякому лицу прелесть»²⁸. Со ссылкой на госпожу Дасье Пьер (Публикола) Шоссар в «Празднествах и куртизанках Греции» (1801) писал: «Sapho était brune et petite: ses yeux noirs lançaient la flamme»²⁹ и т.д.

Описание смерти поэтессы часто включало в себя метафору пламени, гаснущего в воде. В героиде Овидия наяда советует Сафо:

Если жар безжалостный сердце сжигает,
То в Амбракийскую ты землю скорее ступай. <...>

Девкалион

«ВОЗМОЖНА ЛИ ЖЕНЩИНЕ МЕРТВОЙ ХВАЛА»

Девкалион, когда к Пирре горел любовью, отсюда
Бросился и, невредим, лег на соленую гладь.
Тотчас ответная страсть спокойного сердца коснулась
Пирры, и Девкалион тотчас утишил свой пыл³⁰.

Этот же образ мы найдем в популярном романе шевалье де Саси «Любовь Сафо и Фаона»: «Dans l'excès de la rage amoureuse elle se précipite dans la mer, ses eaux éteignirent le feu de son amour en éteignant celui de ses jours»³¹; в «Житии Сафы» Ивана Виноградова: «<...> с Левкадской горы неустрашимо низверглася в море, неиначе гаяя свою страсть, как вместе с нею окончав течение столь мучительной жизни»³²; в элегии Ламартина «Сафо»: «D'une flamme insensée on y perd la mémoire!»³³, и в «Последнем Поэте» Баратынского (1834):

Сия скала... тень Сафо!.. голос волн...
Где погребла любовница Фаона
Отверженной любви несчастный жар...
(I: 203)

Особой популярностью у авторов нового времени пользовался гораццианский образ страсти, не угасшей со смертью Сафо. Барон де Лонжпьер предпослал своему переводу стихотворную биографию поэтессы, где писал:

Comme ensevelis sous la cendre,
Malgré du temps les efforts rigoureux,
On y verra ces mêmes feux,
Dont on ne sçauroit se defendre,
Briller sous les doux sons de ces vers amoureux:
On sentira l'Amour y respirer encore.
Il veut que dans ce Temple à jamais on l'adore,
Dans ces vers touchans et plaintifs,
Qui produits pour sa gloire, ont fait tant de captifs.
Ces vers qui toujours dans les ames
Allumeront mille brulantes flames:
Ces beaux vers qu'on verra vivre éternellement,
Des forces de l'Amour immortel monument.
Spirat adhuc Amor,
Vivuntque commissi calores
Aeoliae fidibus puellae.
Horat, livre IV, ode 9³⁴

Франсуа Гакон, «поэт без прикрас», предпослал цитате из Гора-

ция свое пояснение: «...une de ses Odes <...> est pleine d'un feu si violent, qu'il est comme impossible, que l'auteur n'en ait été brûlé lui-même. C'est ce qu'a voulu signifier Horace par ces vers...»³⁵.

У Мутонне де Клерфона читаем:

Sapho avoit une imagination vive, féconde, ardente, enflammée. <...> La beauté, le nombre, l'harmonie, la véhémence, la rapidité, la chaleur ont toujours distingué sa poésie. Les anciens vantent <...> les expressions tendres, voluptueuses, touchantes de ses vers qui ne respirent que les Grâces, Vénus et l'Amour. Ses odes brûlantes et passionnées, écrites, pour ainsi dire, en caractères de feu, pénétraient, enflammoient tous les cœurs: il étoit impossible de les lire, sans être ému, agité, transporté. Quelle volupté! quelle douceur! quelles charmes! quelle sensibilité! quel enthousiasme! L'Amour, — pour me servir d'une expression d'Horace, respire encore dans ses vers, et les feux qu'elle avoit confiés à sa Lyre ne sont pas éteints³⁶.

Этот фрагмент перевел, не ссылаясь на источник, Виноградов:

Сафо имела воображение живое, плодovitое, стремительное и пламенеющее <...>. Красота, сочинение, согласие, сила, быстрота и пламень всегда будут отличать ее стихотворения от всех других. Древние выхваляют в ней вольный оборот и смелость в выражениях; свободное течение, нежные и приятные выражения, и оттененные (sic! — Н.М.) ее стихи, которые подлинно дышат Харитами, Афродитой и Эротами. Ее Оды, пылающие, страстные, и писанные, так сказать, в огне, пронзают и вспламеняют всех сердца: их невозможно читать без движения, без колебания и перемены. Какая в оных приятность! какая сладость! какой восторг! и я употребляя слова Горация вместе с ним скажу:

Досель еще любовь дышит,
Досель живет вложенный пламень
Еольския девицы в лиру³⁷.

Лагарп уделил Сафо всего несколько строк в «Лицее», но и в них не обошлось без цитаты из Горация³⁸.

Таким образом, мы вправе предположить, что упоминание о «красе негаснущих страстей» у Баратынского отсылает к хрестоматийно известной в его эпоху характеристике Сафо, а сгущение мотивов, так или иначе связанных с образом огня (пурпур, золото, закат, блистание), передает отличительную особенность ее литературного образа.

В литературной сапфиане легко найти параллели и к другим мотивам разбираемого стихотворения. «Сладострастной» поэтессе назвал Овидий в «Искусстве любви» («...Sappho, quid enim lascivius illa?» [Ars Am. III, 331]); «любострастной» («amatrix») — Марциал (VII, 69, 9). В героиде первого «Сафо и Фаон» поэтесса хвалится своим мастерством в сладострастных играх:

Как любил

Как любил ты моих сладострастных движений свободу,
Резвость в любовной игре, шепот, утехам под стать,
Или, после того, как сливало двоих наслаждение,
Как ты истому любил в наших усталых телах!³⁹

Сафо считалась одной из родоначальниц самого рода «сладострастной» поэзии — так, в статье «Ода» французской Энциклопедии (издание Панкука) читаем: «*Telles sont les Odes voluptueuses dont Anacréon & Sapho nous ont laissé des modèles parfaites. <...> L'Ode de Sapho, que Longin a citée & que Boileau a si bien traduite; est le modèle presque inimitable d'un amour à la fois voluptueux & brûlant*»⁴⁰.

«Вторая ода» дошла до нас благодаря позднеантичному трактату «О возвышенном», создателем которого долгое время считали риторика Лонгина. Автор трактата учил добиваться сильного эффекта, выбирая и соединяя различные обстоятельства так, чтобы они образовывали «единое тело» (§ 10: „*nous en formons comme un corps*“ в переводе Буало); в качестве образца подобного «отелеснивания» он цитировал оду Сафо. Опираясь на псевдо-Лонгина, вновь вошедшего в моду в конце XVII века, многие авторы Нового времени говорили об оживлении страстей, обретающих тело и голос в лирике Сафо (см. выше фрагмент из Мутонне де Клерфона и ниже — фрагменты из Бартеlemi и Шоссара).

Образ заката, что «пышней, чем день», точно передает структуру биографической легенды Сафо: большинство жизнеописаний Нового времени обходит молчанием юность поэтессы (не отсюда ли у Баратынского необычный «нулевой» эпитет — «какой-то младости?»), скупое говорит о годах расцвета и сосредоточивает основной эмоциональный вес на описании поздней страсти к красавцу Фаону, которая и привела поэтессу на край роковой для нее Левкадской скалы. Смерть поэтессы, искавшей в волнах исцеления от сжигающей ее страсти, обладала гораздо большим суггестивным потенциалом, чем замужество, рождение дочери, ссоры с братом и другие эпизоды действительной, а не легендарной биографии поэтессы — заметим, в какой последовательности называет причины бессмертия Сафо Шоссар: «*Sapho fut immortalisée par sa mort, par ses passions et par ses talents*»⁴¹.

Узнать, что писали о лесбосской поэтессе древние и новые авторы, современник Баратынского мог из предисловия к любому изданию ее стихов или из популярных книг по истории Древней Греции: круг источников был не слишком велик, и ссылки на них переходили от автора к автору. Прочитаем рассказ о поэтессе из «Путешествия юного Анахарсиса» аббата Бартеlemi (1788):

[sa poésie présente] un heureux mélange d'ombres et de lumières. <ссылка на трактат Дионисия Галикарнасского «О составлении слов»> Son goût brille jusque dans le

mécanisme de son style. <ссылка на Дионисия Галикарнасского и Деметрия Фалерского> <...> Mais avec quelle force du génie nous entraîne-t-elle lorsqu'elle décrit les charmes, les transports et l'ivresse d'amour! <...> quelle chaleur! <...> elle jette sur le papier des expressions enflammées. Ses sentimens y tombent <...> comme une pluie de feu qui va tout consumer. <ссылка на трактат Плутарха «Об Эроте»> Tous les symptômes de cette passion s'animent et se personnifient pour exciter les plus fortes émotions dans nos âmes <ссылка на псевдо-Лонгина>⁴².

Отметим образ «счастливого смешения тени и света», употребленный Бартеlemi. Для Баратынского он имел особое значение — именно так в «Обозрении русской словесности за 1829 год» (альманах «Деница») И.В. Киреевский описал его «Бал»: «<...> эта поэма превосходит все прежние сочинения Баратынского изящностью частей, наружною связью целого и совершенством отделки. В самом деле, кто, прочтя ее, не скажет, что <...> смешение тени и света здесь не сумерки, а рассвет, заря новой эпохи для его таланта»⁴³. Вспомним в этой связи заголовок, данный «Всегда и в пурпуре и злате» во французском автопереводе: «Le crépuscule» — сумерки.

Книга Шоссара «Празднества и куртизанки Греции» с подзаголовком «Приложение к путешествиям Анахарсиса и Антенора» в начале XIX века пользовалась известностью (пусть и не без скандального оттенка), сопоставимой с книгами Бартеlemi и Лантье. Сафо в ней была отведена целая глава, где, среди прочего, сообщалось:

Le caractère de la tête de Sapho, tel qu'il est représenté sur les médailles antiques, annonce un tempérament éminemment érotique. <далее Шоссар описывает внешность поэтессы, ссылаясь на Дасье> Le délire qui règne dans cette ode où la fièvre brûlante de l'amour, l'extase, le trouble, les langueurs, l'abandon, l'égarément, et jusqu'à la dernière crise de la passion sont retracés avec la double flamme du génie et de la volupté, dont ils impriment toutes les images au fond du cœur qu'ils <...> étonnent et entraînent par cet emportement que l'on ne feint point et qu'il faut avoir éprouvé pour le peindre <...>. <тезис проиллюстрирован обширными цитатами из псевдо-Лонгина и трактата «Об Эроте» Плутарха> Les symptômes de la fièvre de l'amour ont reçu en médecine le nom de caractère saphique. <...> Elle vecut pour les voluptés; elle mourut pour l'amour. <...> Le chœur des écrivains de l'antiquité lui décerna le sceptre de la poésie érotique. <ссылка на Деметрия Фалерского и Дионисия Галикарнасского> <...> c'est la passion qui imprime à son style cette physionomie pittoresque et animée; c'est la passion qui lui apprit ce grand secret de l'art, à ne présenter que des sentimens et des images. Cette passion qui lui donna la mort, donne la vie à ses ouvrages. Qui, si la passion était tout à coup personnifiée, si elle prenait une voix, elle emprunterait celle de Sapho <в конце главы Шоссар ссылается на героиду Овидия, цитирует характеристику поэзии Сафо из девятой оды Горация и приводит перевод второй оды Буало>⁴⁴.

Труднее

«ВОЗМОЖНА ЛИ ЖЕНЩИНЕ МЕРТВОЙ ХВАЛА»

Труднее прокомментировать, исходя из литературных источников, первую строку стихотворения⁴⁵, в которой тем не менее мы можем предположить отражение иконографической сапфианы. За долгие века небрежения (за исключением ватиканской росписи Рафаэля, сколько-нибудь заметные изображения Сафо отсутствуют в живописи Возрождения и барокко) поэтессе с лихвой заплатили художники позднеклассической и романтической эпохи. Не все изображения поэтессы сохранились до наших дней, не все они оказались доступны нам в цвете, однако просмотренных картин, кажется, достаточно для того, чтобы сказать, что пурпур и золото устойчиво сопутствовали образу поэтессы на картинах XVIII — первой половины XIX века.

Вспомним прежде всего несомненно известное Баратынскому большое полотно Ж.-Л. Давида «Сафо и Фаон» (1809, Эрмитаж), выполненное для князя Юсупова и хранившееся в Архангельском: на нем поэтесса одета в пурпурный плащ, шитый, как и другие ее одежды, золотом. На картинах, где Сафо изображена с диктующим ей стихи Амуром, написанных Анжеликой Кауффман (1775, Художественный музей Ринглинга, Сарасота) и И.-А. Налем Младшим (конец XVIII века, Национальная галерея, Берлин), пурпур и золото разделены между поэтессой (золотой браслет и лента) и богом любви (пурпурный плащ)⁴⁶. Такое же распределение цветов на картине М. Дроллинга «Сафо и Фаон поют о своей любви в гроте» (Салон 1814 года, ныне в частном владении): золотые украшения на Сафо, пурпурный плащ на Фаоне. На картине П.-Н. Герена («Сафо на Левкадской скале», начало XIX века, Эрмитаж) небрежно рассыпавшиеся по плечам волосы и обнаженная грудь поэтессы (ср. примеч. 46) контрастируют с нарядным пурпурным плащом и шитой золотом рубашкой. Ученик Давида, Ж.-А. Гро («Сафо на Левкаде», 1801, Музей барона Жерара в Байо) представил поэтессу за миг до прыжка; мрачный ночной колорит полотна не позволяет определить цвет ее одежд, однако известный книжный иллюстратор середины XIX века Анри Эми (настоящее имя: А.-Л.-Н. Télogy), взяв картину Гро за образец для цветной гравюры, сделал плащ Сафо пурпурным, а развеваемые ветром волосы украсил золотом⁴⁷.

Особую группу образуют портреты «новых Сафо»⁴⁸. Золотые браслеты и пурпурный плащ украшают мадам Сен-Жюст д'Окур, изображенную «в виде Сафо» на миниатюре Ф. Дюмона (1797, Лувр); так же одета и графиня София фон Фрис (Fries), изображенная М.-Л.-Е. Виже-Лебрэн в виде «Сафо, играющей на лире» (1794, Замок-музей Яромерице, Чехия). Пурпур и золото — цвета Жермены де Сталь на портретах в виде Коринны, героини ее самого известного романа, чья судьба, как и судьба ее создательницы, была созвучна с биографической легендой лесбосской певицы; в драме госпожи де Сталь «Сафо» (1811, опубликована посмертно в 1821-м) угадывались отзвуки ее разрыва с Констаном. На портрете работы Виже-

Лебрен (1807, Коппе) писательница изображена с лирой в руках, в белом платье с золотой отделкой и в пурпурном плаще. На знаменитом полотне Жерара (1819; вначале принадлежал госпоже Рекамье, с 1849 года в Музее изящных искусств Лиона)⁴⁹ госпожа де Сталь в пурпурном плаще и золотых лентах сидит, опустив лиру, на краю Мизенского мыса.

В цветовой символике за багряным закрепилось значение любовной страсти (вспомним в «Новой жизни» одежды Беатриче при первой встрече с Данте). Пурпур и золото — знаки первенства и роскоши, цвета королей, триумфаторов и куртизанок; любая из этих ассоциаций могла способствовать закреплению соответствующих цветов за Сафо⁵⁰. Первая строка «Всегда и в пурпуре и злате» могла родиться и из устойчивой цветовой семантики, однако последовательная опора поэта на литературную топику позволяет думать, что хорошо знавший живопись и сам неплохо рисовавший Баратынский мог заметить это «общее место» иконографии Сафо.

Так, предельно гущая топику литературной и живописной сапфианы, поэт создает образ *тени* поэтессы, сохранившей и после смерти все свойства характера живой Сафо⁵¹.

Предположение о том, что под «блистательной тенью» Баратынский подразумевал лесбосскую поэтессу, согласуется с нашей реконструкцией сапфианского подтекста для стихотворения «Еще как Патриарх не древен я...»⁵², также вошедшего в «Сумерки»: вместе эти стихотворения образуют двойную вариацию темы поэта, продолжающего жить в своих стихах. Для понимания поздней поэтики Баратынского нам кажется принципиально важным, что соответствующую топику поэт заимствует не из од Горация (II, 20; III, 30; и цитировавшаяся нами IV, 9⁵³), задавших канон для развития этой темы в новоевропейской и русской поэзии, а из биографической легенды и текстов поэтессы, чье творчество сохранилось в немногочисленных и не всегда понятных отрывках, а жизнь не раз становилась предметом критики строгих моралистов.

В обращении поэта к легендарной фигуре Сафо можно предположить влияние нового взгляда на античную мифологию, зародившегося в последней трети XIX века в Германии (прежде всего в трудах Винкельмана) и нашедшего наиболее полное выражение в философии Шеллинга. Баратынский был не чужд «коммуникативной сети», транслировавшей в Россию идеи этого философа: достаточно вспомнить, что среди близких знакомых поэта были Елагины-Киреевские, А.И. Тургенев и П.Я. Чаадаев⁵⁴. Достоверно известно, что в 1832 году Баратынский обсуждал шеллингианскую идею «басни [мифов] нового мира» с Иваном Киреевским⁵⁵. Решимся осторожно предположить, что ему могли быть известны и наиболее общие, легко запоминающиеся и воспроизводимые положения шеллингианского учения о соотношении мифологии и искусства⁵⁶.

Шеллинг

Шеллинг видел в мифологии не схему и не аллегория, но символ, то есть воплощение поэтического абсолюта, и утверждал, что общее в ней является особенным, а особенное — общим. Мифология в его понимании обладает чертами универсальности, поскольку изображает не только настоящее и прошедшее, но охватывает и будущее. Всякий великий поэт, осмысляя открывшуюся ему часть универсума, создает собственную мифологию, где отдельные исторические характеры (*особенное*), будучи воплощены в поэтических текстах, становятся мифологическими (*общее*): таковы Уголино, Дон Кихот и Санчо Панса, Фауст и т.д. Черты этих типов повторяются в людских характерах (*особенном*), доказывая тем самым универсальный и непреходящий характер *общего* (Философия искусства. § 39–40, 42).

Помимо системы Шеллинга, которая могла быть доступна Баратынскому только в пересказах, образец нового понимания античной мифологии поэт мог найти во второй части «Фауста» Гете⁵⁷, известной ему если не в оригинале, то, по крайней мере, во французском переводе. Вспомним характеристику одного из центральных персонажей второй части — Елены Прекрасной, данную устами многомудрого кентавра Хирона:

Ich seh', die Philologen,
Sie haben dich so wie sich selbst betrogen.
Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau,
Der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau:
Nie wird sie mündig, wird nicht alt,
Stets appetitlicher Gestalt,
Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
Gnug, den Poeten bindet keine Zeit.
FAUST:
So sei auch sie durch keine Zeit gebunden!⁵⁸

Нам уже приходилось высказывать аналогичную гипотезу в связи с антологической эпиграммой «Алкивиад» (1835; также вошла в «Сумерки»)⁵⁹: изображенный в ней человеческий тип иллюстрирует зыбкость границы между тщеславием и честолюбием (*общее; универсальное*); его проекция на Байрона высвечивает определенные закономерности в характере и судьбе английского барда (*особенное; частное*), свойственные и другим поэтам-романтикам (возвращение к *общему*)⁶⁰.

Если предположить, что в характере Сафо Баратынский увидел черты универсального человеческого типа, то и поиски возможного прототипа «блистательной тени» среди современниц поэта обретут новый смысл, а прочтенное в этом ключе стихотворение окажется не вари-

цией мадригала «постарелой красавице», а попыткой увидеть отражение *общего* в *особенном*, сопрячь характер и судьбу.

Вспомним наблюдение Верховского о важности мотива *жара страсти* для образа княгини Нины, вдохновленного графиней Закревской. Совпадение этого мотива с отличительной характеристикой Сафо — не единственное основание для того, чтобы сопоставить героиню «Бала» с лесбосской поэтессой⁶¹. Приступ ревности, в который впаала княгиня при виде портрета соперницы, кажется «списанным» со «второй оды». Сравним соответствующий фрагмент поэмы с эквилинеарным переводом М.Л. Гаспарова:

Лицо княгини между тем
Покрыла бледность гробовая.
Ее дыханье отошло,
Уста застыли, посинели;
Увлажил холодный пот чело,
Непомертвевые блестели
Глаза одни. Вещать хотел
Язык мятежный, но коснел:
Слова сливались в лепетанье;
Мгновенье долгое прошло,
И наконец ее страданье
Свободный голос обрело.
«Арсений, видишь, я мертвею»...

(II: 38)

...Сердце в груди замирает:
Довольно мне быстрого на тебя взгляда, и уже
Говорить я не в силах,
Но ломается мой язык, тонкий
Тотчас пробегает под кожей огонь,
Глаза ничего не видят, шумом
Оглушен слух,
Обливаюсь я потом, дрожь
Всю меня охватывает, зеленее травы
Становлюсь, и чтоб умереть, немного,
Кажется, мне осталось...⁶²

Княгиня Нина — брюнетка с черными глазами, блистающими тем же огнем сладострастия, без упоминания о котором не обходился ни один из биографов Сафо («...яркий глянец черных глаз, / Облитых влагой сладострастной» [II: 32]). «Жрица давняя любви» (II: 35), Нина сама выбирала любовников и добивалась их благосклонности — именно эту позицию Сафо отстаивает в споре с Лаурой Петрарки в таком хрестоматийно известном тексте, как «Разговоры мертвых» Фонтенеля (1683)⁶³. Княгиня «легко / Воспламенялась, остывала» (II: 33) и, как и Сафо, сменила множество увлечений, пока не встретила «посланника рока» (II: 34). Впервые в жизни она страстно полюбила, но после недолгой взаимности была отвергнута ради юной и невинной соперницы: именно так объясняли охлаждение Фаона Грильпарцер в трагедии «Сафо» (1818)⁶⁴ и госпожа де Сталь в одноименной драме. В приступе ревности и отчаяния Нина покончила с собой, приняв яд. Напомним, что основные черты характера Нины, сближающие ее с Сафо (сладострастный темперамент, свобода поведения, смена множества увлечений), были свойственны и Закревской⁶⁵.

В предисловии

«ВОЗМОЖНА ЛИ ЖЕНЩИНЕ МЕРТВОЙ ХВАЛА»

В предисловии к поэме «Наложница» (1831) Баратынский опровергал упреки критиков в безнравственности «Бала», утверждая, что произведения, изображающие наравне с обаянием порока его пагубные последствия, верны истине и в высшей степени нравственны. Прочитанный с этой точки зрения «Бал» заключал в себе строгий приговор лобострастию. Очевидная проекция на княгиню Нину характера «сладострастной» Сафо (литературно образованные современники Баратынского должны были легко заметить отсылку ко «второй оде») придавала этому нравственному уроку не только историческую, но и «антропологическую» перспективу: согласно восходящему к Античности и все еще авторитетному в начале XIX века учению о характерах, общность судьбы мотивировалась общностью темперамента.

В неодобрительной трактовке характера Сафо у Баратынского был авторитетный русский предшественник — Карамзин в «Разговоре о счастье» (1797) обратился к судьбе левкадской певицы, чтобы доказать губительность страстей:

Ты хочешь быть панегиристом страстей, но укажу тебе на мыс Левкадской, на пепел городов, на высокие бугры, составленные из костей человеческих, и скажу: *вот действие страстей!* <...> может ли Природа хотеть, чтобы Сафы падали на землю от звуков Фаонова голоса, трепетали всегда, как вдохновенные квакеры, и, наконец... утопали в пучине Левкадской? Тут нет никакой цели: одно разрушение, противное намерению любви, которой поручено, так сказать, хранение человеческого рода. Лезбийская героиня служит неестественным примером заблуждения в естественной и самой счастливой склонности. <...> я уверен, что и нежная Сафо не бросилась бы с Левкадского мыса без помощи раздраженного самолюбия, а, может быть, и суеного желания еще больше прославить себя в Истории таким геройским делом⁶⁶.

Заметим, что мотив раздраженного самолюбия занимает важное место и в психологическом портрете княгини Нины; он возникает перед встречей со счастливой соперницей: «Ужель сопернице моей / Отдамся я на поруганье! / Ужель спокойно я снесу, / Как торжествуя надо мною, / Свою цветущую красу / С моей увядшею красою / Сравнит насмешливо она!» (II: 43), и накануне самоубийства: «Или двусмысленно взглянуть / Посмел на Нину кто-нибудь? / Иль лишним счастьем блистало / Лицо у Ольги молодой? / Чтob ни было, ей дурно стало, / Она уехала домой» (II: 44).

Наконец, мотив посмертной славы спародирован в заключительных строках поэмы:

Поэт, который навсегда
По четвергам у них обедал,
Никак с желудочной тоски
Скропал на смерть ея стишки.

Обильна слухами столица;
Молва какая-то была,
Что их законная страница
В журнале Дамском приняла.
(II: 47)

Увлеченный Закревской Баратынский в 1825 году уповал на «терапевтический» эффект поэзии, о котором писал Пугачев:

Аграфена Федоровна обходится со мною очень мило, и хотя я знаю, что опасно и глядеть на нее, и ее слушать, я ищущу и жажду этого мучительного удовольствия. <...> надеюсь, что первые часы уединения возвратят мне рассудок. Напишу несколько элегий и засну спокойно. Поэзия чудесный талисман: очаровывая сама, она обессиливает чужие вредные чары⁶⁷.

Для борьбы с отнюдь не элегическими чарами графини пришлось прибегнуть к более длинному жанру; в «Бале» Баратынский примерно наказал предмет своего увлечения и посмеялся над самим собой, не так давно обедавшим у своего финляндского командира и благодетеля, графа Закревского⁶⁸.

Что могло побудить Баратынского через двенадцать лет после «Бала» вернуться к своей героине и заново переосмыслить ее судьбу, посулив ей на этот раз не страшную смерть, а — вслед за Сафо — вечную славу в веках?

Наиболее вероятным поводом для этого нам кажется не реальная встреча с бывшей возлюбленной⁶⁹, а литературное «свидание».

Хорошо известно, как потрясен был Баратынский, когда в феврале 1840 года в Петербурге Жуковский показал ему пушкинские рукописи; много раз цитировалось его письмо жене с упоминанием о «слезах художнического энтузиазма и горького сожаления» при чтении ненапечатанных стихов⁷⁰. Особое впечатление на поэта должны были произвести наброски пушкинских статей о его собственном творчестве⁷¹, сочетавшие тонкость понимания с неподдельным сочувствием, а осознание своей несправедливости в оценке зрелого Пушкина не могло не усилить психологического эффекта от читаемого. Для нас тем более важно, что из набросков статьи о «Бале» к Баратынскому донесся полуупрек-полупризнание в увлечении Закревской, пережитом Пушкиным в конце 1820-х годов:

Напрасно поэт берет иногда строгий тон порицания, укоризны, напрасно он с принужденной холодностью говорит о ее смерти, сатирически описывает нам ее похороны, и шуткою кончит поэму свою. Мы чувствуем, что он любит свою бедную, страстную

«ВОЗМОЖНА ЛИ ЖЕНЩИНЕ МЕРТВОЙ ХВАЛА»

страстную героиню. Он заставляет и нас принимать болезненное соучастие в судьбе павшего, но еще очаровательного создания⁷².

Если у поэта была возможность окинуть взглядом пушкинские рабочие тетради, взгляд этот не мог не остановиться на резко выделявшемся среди них альбоме in-folio в красном переплете. Считается, что именно Баратынский подарил его Пушкину накануне отъезда последнего из Москвы в мае 1827 года и что именно его рукой сделана запись на первой странице: «1824–1827. Москва. 18 Ма<я>», рядом с которой эпитафией ко всему альбому Пушкин вписал несколько строк из «Пирров»⁷³. Альбом заполнялся в основном в 1828 году, и целый ряд внесенных в него текстов отразил увлечение Закревской.

Здесь Баратынский мог прочесть продолжение «Наперника», годом позже опубликованное Жуковским как отдельный текст. Помимо памятного нам мотива *огня страсти*, который Пушкин использовал и в других стихотворениях, адресованных Закревской⁷⁴, Баратынский не мог не заметить здесь реминисценции из «второй оды»:

Счастлив, кто избран своенравно
Твоей тоскливою мечтой,
При ком любовью млеешь явно,
Чьи взоры властвуют тобой;
Но жалок тот, кто молчаливо,
Сгорая пламенем любви,
Потупя голову, ревниво
Признанья слушает твои.
(Пушкин III: 661, 1163)

В альбоме записаны два прозаических наброска, героини которых вдохновлены все той же «беззаконной кометой»: «Гости съезжались на дачу» (опубликован в 1839 году) и «В Коломне на углу маленькой площади...» (будет опубликован в 1841-м); в обоих текстах Пушкин подхватил некоторые сюжетные линии «Бала» и дал им альтернативное развитие — так же, как сам Баратынский в «Бале» обошелся с «Онегиным»⁷⁵. Здесь есть и не вошедшая в печатный текст «Онегина» строфа восьмой главы — «[Смотрите] в залу Нина входит», восходящая к портрету княгини Нины в «Бале»⁷⁶. Наконец, в альбоме находится характерный рисунок женской фигуры, прототип которой — благодаря сходству со знаменитым портретом Закревской работы Дж. Доу⁷⁷ — узнается безошибочно.

Во время своего приезда в Петербург зимой 1840 года Баратынский жил у Путятых: бывший адъютант графа Закревского, дольше всех пребывавший под властью «медной Венеры»⁷⁸, в 1837 году стал шурином поэта. Поклонники графини испытывали друг к другу чувство

вроде военной *camaraderie*, легко возникающее в ситуациях, которые описываются средневековой поговоркой *hodie mihi, cras tibi*, хорошо памятной любителям клабищенских прогулок. В конце 1820-х годов Путьята близко сошелся с Пушкиным и получил от него в подарок автографы двух адресованных Закревской стихотворений: «Портрет» («С своей пылающей душой», 1828) и «Наперсник» («Твоих признаний, жалоб нежных», 1828), последнее из которых содержало реминисценцию из «Бала»⁷⁹. Путьята вспоминал, что Пушкин читал ему ненапечатанные «Египетские ночи» (опубликованы после смерти поэта в 1837 году), в героине которых узнавалась их общая мучительница⁸⁰. Образ графини мог возникнуть в разговорах Путьяты и Баратынского зимой 1840 года, тем более что именно шурина поэт просил отдать Жуковскому выданную ему «на дом» пушкинскую тетрадь с набросками статьи о «Бале»⁸¹.

В воспоминаниях Путьяты об этом эпизоде есть одна странная неточность: он пишет о тетради «in-folio в переплете», меж тем как заметки о Баратынском находятся в так называемой тетради ЛБ 2387 В — действительно размером в лист, но без переплета⁸². Казалось бы, человека, лично возвращавшего драгоценную посылку, осязательная память должна была подвести в последнюю очередь. Что, если Жуковский предоставил в распоряжение Баратынского его собственный красный альбом, о котором Путьята почему-то забыл (или не захотел) сообщить потомкам?

Так или иначе, в феврале 1840 года у Баратынского было множество поводов вспомнить и живую Закревскую⁸³, и ее многочисленных литературных двойников, созданных не только им самим, но и Пушкиным, масштаб дарования которого он в этот момент ощутил с новой силой. Может быть, именно это обстоятельство и стало главным поводом для того, чтобы вернуться к образу некогда осмеянной возлюбленной и пообещать ей — во искупление давней обиды — литературное бессмертие?

Едва ли не зыбкость границы между живым, мертвым и вечно-живым привлекла во «Всегда и в пурпуре и злате» Ахматову⁸⁴. Ее «Всегда нарядней всех, всех розовой и выше...» (1940) было обращено не столько к живой Саломее Андрониковой, сколько к тени «красавицы тринадцатого года», чей образ вобрал в себя черты эпохи. Это стихотворение принято считать предвестием «Поэмы без героя», один из эпитафий к которой Ахматова снова взяла у Баратынского, адресовав строки «Ты сладострастней, ты телесней / Живых, блистательная тень» героине, чей образ колебался между бытием, небытием и литературным инобытием⁸⁵.

примечания

¹ Цит. по: Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1936. Т. 1. С. 207 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома — римскими и страницы арабскими цифрами); здесь

воспроизведен в новой орфографии текст сборника «Сумерки» (М., 1842. С. 28). Впервые опубликовано в журнале «Отечественные записки» (1840. Т. IX. № 4. С. 150; ценз. разрешение 11 апреля,

- вышел 12 апреля) с разночтениями в строках 1 («Всегда, и в пурпуре и в злате») и 6 («И ночь твоя светлей чем день»).
- 2 Издание не состоялось, но гранки комментариев сохранились в архиве усадьбы Мураново, ставшей музеем Баратынского и Тютчева.
 - 3 Цит. по: Летопись жизни и творчества Е.А. Баратынского. М., 1998. С. 152.
 - 4 *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 583.
 - 5 *Баратынский Е.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1: Стихотворения 1818–1822 гг. М., 2002. С. 72.
 - 6 *Лебедев Е.Н.* Тризна: Книга о Е.А. Баратынском. М., 1985. С. 144, 292.
 - 7 Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом). Ф. 33. Оп. 1. № 42. Л. 76. Купреянова и Медведева упомянули об этой помете, но не смогли расшифровать ее (II: 270).
 - 8 Летопись. С. 365. Разница между «фитой» в имени «Федор» и «Фертом» в помете над копией была, по-видимому, сочтена несущественной.
 - 9 Там же. С. 366.
 - 10 Впервые близость двух текстов со ссылкой на указание В.Э. Вацуро отмечена в статье: *Ботвинник Н.М.* О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» // *Временник Пушкинской комиссии* 1976. Л., 1979. С. 156.
 - 11 *Батюшков К.Н.* Сочинения. М.; Л., 1934. С. 185.
 - 12 *Пильщиков И.* *Debitata Venus*. (Два стихотворения Е.А. Баратынского о старости и красоте) // В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 108–121.
 - 13 К примерам из аббата Брантома и Вольтера (см. наш комментарий к «Мадригалу» в издании: *Баратынский Е.А.* Полн. собр. сочинений и писем. М., 2002. Т. 1. С. 304–305), добавив оду Менара (F. Maunard или Mainard) «A La Belle Vieille» («К прекрасной старухе»): «On ne voit point tomber ni tes lis ni tes roses, / Et l'hiver de ta vie est ton second printemps» (цит. по: *Les poètes français, recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*. Par C.-A. Sainte-Beuve. Paris, 1861. P. 410). Перевод: «На твоих щеках не увяли ни лилии, ни розы, и зима твоей жизни — это вторая весна».
 - 14 *Плутарх.* Об Эроте. § 24. Здесь и далее цитируется перевод Я. Боровского.
 - 15 *Les poètes français...* P. 411. Перевод: «Если же я увижу конец твоих дней, / Мой разум омрачится непомерной скорбью; / Я буду без конца оплакивать это роковое несчастье, / И с утра до ночи обожать твой гроб». Отметим двусмысленность последней строки: «faire l'amour», как указано в словаре Дельво, — это «façon bégueule de parler d'une chose toute naturelle» (*Delvaux A.* Dictionnaire érotique moderne. Paris, [1850]. P. 165). Перевод: «Заниматься любовью — жеманное описание одного естественного действия».
 - 16 *Фризман Л.Г.* Творческий путь Баратынского. М., 1966. С. 113–114.
 - 17 *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 143–144. Перевод французской цитаты: «И тень кучера тенью щетки начищала тень кареты». Комментаторы дневника указывают ее источник — пародию на 6 песнь «Энеиды» братьев Перро и их друга Борена.
 - 18 Ср. наблюдение о частотности мотива явления *тени* поэта своим друзьям в творчестве членов «союза поэтов» (Баратынский, Дельвиг, Кюхельбекер, Пушкин): *Пильщиков И.А.* О «французской шалости» Баратынского // *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Новая серия. Вып. 1. Тарту, 1994. С. 96–97.*
 - 19 Перевод Н.С. Гинцбург. В оригинале: «...spirat adhuc amor / vivuntque commissi calores / Aeloliae fidibus puellae» (Hor. Carm. IV, 9, 10–12).
 - 20 Здесь и далее Овидий цитируется в переводе С.А. Ошерова. В оригинале: «Uror ut indomitis ignem exercentibus Euris / fertilis accensis messibus ardet ager / arva Phaon celebrat diversa Typhoidos Aetnae; / me calor Aetnaeo non minor igne tenet». Ovid. Amor. XV, 9–12.
 - 21 Об устойчивом применении к поэтессе эпитета «страстная» см.: *Свиясов Е.В.* Сафо и русская любовная поэзия XVIII — начала XX веков. СПб., 2003. С. 140. О «пламенной» Сафо см. главу к «Sapho, la poétesse brûlante» в предисловии Юрег Криф (Huguette Krief) к составленной ею же антологии: «La Sapho des Lumières» (Saint-Étienne, 2006. P. 14–17). Благодарю В. Ляпунова за указание на это издание и Е. Лямину и А. Жуковскую — за помощь в получении его из Франции.
 - 22 *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1999. Т. 1. С. 74.
 - 23 Цит. по: *La Sapho des Lumières*. P. 33. Перевод: «...ее глаза так прекрасны, так полны жизни, любви и остроумия, что нельзя ни выдержать их блеска, ни отвести от них взгляда. Прекрасные глаза Сафо блистают

- таким пронзительным огнем и одновременно полны такой страстной нежности, что в них совместились несовместимое — живость и нега».
- 24 Подготовленное Анной Дасье (Dacier) издание «Les poesies d'Anacreon et de Sapho» (1681), включающее краткую биографию поэтессы, относится к числу редких: нам не удалось увидеть его de visu; однако именно на него в связи с этим образом ссылаются некоторые более поздние авторы.
- 25 Anacréon, Sapho, Bion et Moschus... Par M*** C* [Moutonnet de Clairfons J.-J.]. Paris, 1773. P. 101. Перевод: «Сафо была прелестна, не будучи красавицей: <...> глаза ее были полны огня и сладострастия».
- 26 Стихотворения Сафы, лесбийских стихотворицы, переведенные с греческого языка Иваном Виноградовым. СПб., 1792. С. 4.
- 27 Lantier E. -F de. Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie, avec des notions sur l'Égypte... [s.p.] 1801. Т. 1. P. 231. Перевод: «...у Сафо были <...> небольшие глаза, которые однако же блистали огнем и остроумием; сладострастие, огонь гения, чувствительность поочередно рисовались на ее лице, <...> делая его необычайно интересным».
- 28 Стихотворения Сафы, переведенные П. Голенищевым-Кутузовым. М., 1805. С. VI.
- 29 *Chaussard P.-J.-B. Fêtes et Courtisanes de la Grèce; supplément aux Voyages d'Anacharsis et d'Antenor.* Paris, 1821. Vol. 4. P. 234. Перевод: «Сафо была невысокой брюнеткой, ее черные глаза пылали огнем».
- 30 В оригинале: «... quoniam non ignibus aequis / ureris, Ambracia est terra petenda tibi. <...> / hinc se Deucalion Pyrrhae succensus amore / misit, et illaeso corpore pressit aquas. / Nec mora, versus amor fugit lentissima mersi / pectora; Deucalion igne levatus erat». Ovid. Amor. XV, 163–164; 167–170.
- 31 *Sacy C.-L.-M. de. Les Amours de Sapho et de Phaon.* Amsterdam, 1769. P. 150. Перевод: «Одoleваемая любовным неистовством, она бросается в море, и воды его гасят огонь ее любви вместе с огнем жизни».
- 32 Стихотворения Сафы... СПб., 1792. С. 3.
- 33 *Lamartine A. Œuvres poétiques complètes.* Paris, 1963. P. 114. Перевод: «Там утрачивают память о безумном пламени».
- 34 *Les Œuvres d'Anacréon et de Sapho.* Contenant leurs Poésies, & les galanteries de l'ancienne Grèce / Traduites <...> par Mr. de Longepierre. Paris, 1682. P. 372–373. Перевод: «Точно схоронившееся под пеплом, вопреки усилиям неумолимого времени, не погаснет то пламя, перед кото-
- рым никто не мог устоять; оно вспыхнет под сладостные звуки этих любовных стихов: в них снова почувствуется дыхание любви. В этом храме ей будут поклоняться всегда; в этих трогательных и жалобных стихах, принесших ей славу и поработивших столько сердец, в этих стихах, которые в душах всегда будут зажигать тысячи обжигающих огней, в этих прекрасных стихах, которые будут жить вечно, воздвигнется памятник силам бессмертной любви. „Дышит досель Любовь, и живы, вверенные струнам, пылки песни лесбийской девы“. — Гораций. Кн. IV, ода 9».
- 35 *Les odes d'Anacréon et de Sapho <...> par le poète sans fard.* Rotterdam, 1712. Цит. по: *La Sapho des Lumières.* P. 58. Перевод: «...одна из ее од <...> полна такого яростного огня, что нельзя и предположить, чтобы ее создательница не была им обожжена. Вот что хотел сказать Гораций своими стихами...».
- 36 Anacréon, Sapho, Bion et Moschus. P. 102.
- 37 Стихотворения Сафы... СПб., 1792. С. 9–10.
- 38 «... nous n'avons qu'une douzaine de vers de cette fameuse Sapho, don't Horace a dit: „Le feu de son amour brûle encore dans ses vers“» (*La Harpe J.-F. Lycée, ou Cours de Littérature ancienne et moderne.* Toulouse, 1813. Т. 1. P. 504). Перевод: «<...> до нас дошло не больше дюжины стихов этой знаменитой Сафо, о которой Гораций сказал „Пламя ее любви все еще пылает в ее стихах“». Мотив *огня страсти* есть в самых лаконичных характеристиках поэтессы; так, критик Дюссо мимоходом замечал: «Sapho a immortalisé le souvenir des troubles passionnés de son âme ardente: Vivunt commissi calores Aeoliae fidibus puellae» (*Annales Littéraires... insérés par J.-J.-F. Dussault dans le Journal des Débats* (1800–1817). Paris, 1818. Т. 4. P. 146. Перевод: «Сафо обессмертила память страстных волнений своей пылающей души <цитирует Горация>»). В речи Батюшкова «О влиянии легкой поэзии на язык» в перечне «легких поэтов» только имя Сафо сопровождается эпитетом — и она названа «пламенной» и т.д.
- 39 В оригинале «Tunc te plus solito lascivia nostra iuvabat, / crebraque mobilitas aptaque verba ioco, / et quod, ubi amborum fuerat confusa voluptas, / plurimus in lasso corpore languor erat» (Ovid. Amor. XV, 47–50).
- 40 *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières.* Paris, 1784. P. 687. Перевод: «Таковы сладострастные оды, совершенные образцы

которых оставили нам Анакреон и Сафо. <...> Ода Сафо, которую процитировал Лонгин и так прекрасно перевел Буало, служит неподражаемым образцом любви одновременно сладострастной и пылающей». Ср. описание поэзии Сафо в романе де Саси: «Tes accents verserent dans les cœurs cette volupté pure que l'harmonie des corps célestes fait goûter aux habitants de l'Empirée» (*Sacy de C.-L.-M.* Op. cit. P. 6). Перевод: «Твои стихи проливают в сердца то чистое сладострастие, которым гармония небесных тел улаждает жителей Эмпирея».

41 *Chaussard P.J.*-В. Op. cit. Vol. 4. P. 240. Перевод: «Сафо принесли бессмертие ее смерть, ее страсти и ее таланты».

42 *Barthélemy J.-J.* Voyage du jeune Anacharsis en Grèce... Paris, 1817. T. 2. P. 66–67. Перевод: «<ее поэзия представляет> счастливое сочетание тени и света. <...> Ее вкус блещет даже в механике стиля. <...> С какой гениальной силой она увлекает нас, когда описывает прелести, восторги и упоение любви! <...> какой жар! <...> Она набрасывает на бумаге пламенные выражения. Ее чувства подобны <...> всепожирающему огненному дождю. Все симптомы этой страсти оживают и предстают перед нами, чтобы возбудить самые сильные переживания в наших душах». Заметим, кстати, что специально для книги Бартеlemi Делиль выполнил новый перевод «второй оды».

43 Цит. по: Летопись. С. 235.

44 *Chaussard P.J.*-В. Op. cit. Vol. 4. P. 234–236, 239–241. Перевод: «Характер головы Сафо, изображенной на античных медалях, свидетельствует об исключительно сладострастном темпераменте. <...> Какое неистовство царит в этой оде, где пламенный жар любви, экстаз, волнение, нега, забвение, безумье и даже последний кризис страсти освещены двойным пламенем гения и сладострастия, запечатлевающим все ее образы в глубине сердца, которое они потрясают и увлекают той горячностью, которую нельзя подделать и нужно пережить самому, чтобы ее описать. <...> Симптомы любовной горячки получили в медицине название „сапфических“. <...> Она жила ради сладострастия, она умерла ради любви. <...> Древние авторы единодушно присудили ей державу сладострастной поэзии. <...> страсть придала ее стилю живописности и воодушевление, страсть открыла ей великую тайну искус-

ства — изображать только чувства и образы. Та же страсть, что погубила ее саму, дала бессмертие ее творениям. Если бы страсть обрела тело, если бы она обрела голос, это были бы тело и голос Сафо».

45 Подробное описание одежды Сафо встречается только в героиде Овидия, рисующей, однако, совершенно иную картину: «Пряди волос по плечам у меня висят в беспорядке, / И самоцветных камней нет уж на пальцах моих, / Золота нет в волосах и дарами земли Аравийской / Больше не пахнут они; грубое платье на мне. / Что наряжаться теперь? Кому я хочу пригнуться? / Всех старший моих рядом виновника нет! / <...> / Вместе стыд и любовь не ходят; с грудью наружу, / В порванном платье — такой люди видали меня». В оригинале: «Ecce, iacent collo sparsi sine lege capilli, / Nec premit articulos lucida gemma meos; / Veste tegor vili, nullum est in crinibus aurum, / Non Arabum noster dona capillus habet. / Cui colar infelix, aut cui placuisse laborem? / Ille mei cultus unicus auctor abes. <...> / Non veniunt in idem pudor atque amor, omne videbat / Vulgus; eram lacero pectus aperta sinu» (Ovid. Amor. XV, 73–78, 121–122).

46 К сожалению, нам не удалось найти цветного воспроизведения картины «Сафо» Марии Бонуа, ученицы Давида и Виж-Лебрен и одной из самых известных французских портретисток конца XVIII века (Салон 1795 года, ныне в частном владении); ее черно-белая репродукция есть в издании: *Heim J.-F., Béraud C., Heim P.* Les Salons de peinture de la Révolution française 1789–1799. Paris, 1989. P. 137. Композиционное сходство с картинами Кауфман и Наля-Младшего позволяет думать, что плащ на Амуре — пурпурный.

47 На многофигурной композиции Энгра «Апофеоз Гомера» (1827, Лувр) Сафо затеряна в толпе, но у ног великого слепца сидит женщина, символизирующая «Илиаду»: она в пурпурном платье и в характерной позе задумчивости (*penserosa*: нога на ногу, обе руки обхватывают колено) — возможно, именно цвет ее одежды подсказал скульптору Прадье изобразить в этой позе Сафо (Салон 1852 года, Музей Орсе).

48 Е.В. Свиясов специально останавливается на многочисленных русских примерах именования новейших поэтесс не только Музами и Грациями, но и «новыми Сафо» (*Свиясов Е.В.* Указ. соч. С. 206–257); возможно, здесь следует искать одно из объ-

- яснений противопоставления Сафо «новым грациям» у Баратынского
- 49 Картина Жерара была многократно растиражирована не только в гравюрах, но и на шкатулках, тарелках северского фарфора и даже почтовых марках (доклад П Р Заборова на конференции по экфрасису в Пушкинском Доме, июнь 2008 года)
- 50 Назовем также несколько более поздних картин, подтверждающих гипотезу об устойчивой ассоциации пурпура и злата с образом лесбосской поэтессы это «Лимб» Делакруа (середина 1840-х годов, плафон в Люксембургском дворце, за указание благодарю К В Долинину), «Сафо» Т Шассерио (1849, Музеи Орсе), «Сафо, играющая на лире» Л Берса (середина XIX века, Музеи изящных искусств в Каркассоне), «Сафо и Эринна в саду в Митиленах» С Саломона (1864, галерея Тэйт), «Вечерний туалет Сафо» Ч Глейра (1867, Музеи изящных искусств Лозанн), несколько изображений смерти Сафо работы Г Моро (последняя четверть XIX века, Музей художника в Париже), «Сафо» Г Климта (1888–1890, Венский исторический музей)
- 51 Близкий подход к конструированию текста использован и в других стихотворениях «Сумерек» так в «Недоноске» независимые фольклорные мотивы объединены в цельный мифологический сюжет (см Мазур Н Н «Недоноска» Баратынского // Поэтика История литературы Лингвистика Сборник к 70-летию В В Иванова М , 1999 С 143)
- 52 Мазур Н Н Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как патриарх не древен я ») // Пушкинские чтения в Тарту [Вып] 4 Пушкинская эпоха проблемы рефлексии и комментария Тарту, 2007 С 345–378
- 53 Роль Горация в данном случае ограничивается ролью посредника, закрепившего репутацию вечно живой Сафо
- 54 О «коммуникативной сети» русских шеллингианцев см Резвых П Ф -Й Шеллинг в диалоге с российскими интеллектуалами // Новое литературное обозрение 2008 № 91 Более полная версия статьи доступна в Интернете <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/te8.html>
- 55 См письмо Баратынского Киреевскому 16 мая 1832 года Летопись С 294
- 56 В указанной работе Петр Резвых справедливо замечает, что курс философии искусства читался Шеллингом только в Вюрцбурге в 1803–1804 годах и, прежде чем постулировать знакомство иного русского интеллектуала с положениями этого курса, необходимо выяснить, какими путями к нему могли поступить записи или переписки соответствующих лекции. Заметим, однако, что Шеллинг (что легко понять всякому профессиональному лектору) в своих курсах с неизбежностью возвращался к определенному кругу важных для него идеи, наиболее яркие из которых подхватывались и транслировались его слушателями. Так, например, А И Тургенев, посетивший весной 1834 года в Мюнхене его лекции по философии мифологии, 29 апреля записывал в дневнике « на первую лекцию Шеллинга, который начал объяснением „Мифологии“ < > сказал, что уже в 7-й раз читает эту лекцию < > Шеллинг еще не объявил на лекции своего мнения, но после сказал, что он принимает мифологию за истину в историческом отношении. Я худо понял его, но записывать было невозможно < >» (Тютчев в дневниках А И Тургенева / Публ , предисл и примеч К М Азадовского и А Л Осповата // Литературное наследство М , 1989 Т 97 Кн 2 С 84) Перед нами та же основополагающая идея, которую мы излагаем по «Философии искусства», прочитанной в виде лекции в начале века, а опубликованной только после смерти философа
- 57 На возможные отзвуки второй части «Фауста» в «Недоноске» (1834) указано в работе Ларинова V A Goethenak Subtext of E A Baratsynskij's «Nedonosok» // Slavic Poetics Essays in Honor of Kiril Taranovsky The Hague, Paris, 1973
- 58 Фауст Ч 2, ст 7426–7433 (Классическая Вальпургиева ночь Действие II) Перевод Н Холодковского «Хирон Узнау / Филологов обманываясь сами, / Фальшивую теорию свою / Они внушили и тебе! С летами / Красавиц мифологии ведет / Поэзия совсем особый счет, / Поэт такую женщину выводит / В том виде, как при годным он находит / Ни зрелость ей, ни старость не грозит, / Ее все время аппетитен вид, / Ее ребенком похищают, / Старухой — женихи встречают, / Ну, словом, здесь преград обычных нет / Не хочет знать уз времени поэт Фауст Так пусть же и ее не знает властный / Бич времени!» (L'eme Фауст Пг , 1914 Т I С 280)

- 59 Доклад на Четвертых Эткиндовских чтениях «Европейская поэзия и русская культура»: (Европейский университет в Санкт-Петербурге, 28–30 июня 2006 года); замечательно корректный пересказ доклада см. в отчете о конференции: Мильчина В.А. Слухи о смерти филологин сильно преувеличены // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. Полемику вокруг доклада продолжили А.К. Жолковский (Где кончается филология? Осенние зачистки на летних территориях // Звезда. 2007. № 1) и М. Ямпольский: «Медь Алкивиада» (<http://www.stengazeta.net/article.html?article=2161>); мой ответ последнему см.: <http://stengazeta.net/article.html?id=%202178>.
- 60 Для подтверждения гипотезы о возможной ориентации Баратынского на Гете важен также образ Эвфорiona-Байрона во второй части «Фауста».
- 61 Опередим сомнения современного читателя, для которого Сафо служит символом прежде всего лесбийской любви: в XVII — начале XIX века значительная часть биографов стремилась либо умолчать о связях поэтессы с женщинами, либо упомянуть о них мимоходом, как о естественном для той эпохи обычае, сделав кульминацией ее жизнеописания любовь к Фаону.
- 62 Цит. по: Катулл. Книга стихотворений. М., 1986. С. 239. Ср. с подстрочным переводом, записанным Пушкиным: «...то что мне сердце въ груди наполнило страхом как только тебя увидела — Теряю голос — язык мой [сломан] ломается — огонь проникает в мою кожу — [уши] [les oreilles] в ушах звенит, и глаза покрываются ночью — и холодный пот течет — дрожь по всему телу — я становлюсь зеленее травы — боюсь скоро умереть, я жажду бездыханна» (Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 558). Заметим, что Баратынский сохранил в своем подражании два ярких физиологизма подлинника — пот и неестественную перемену в цвете, об уместности которых в современных переводах так много спорили во Франции XVII–XVIII веков.
- 63 Fontenelle B. [Le Bovier de]. Dialogues des morts anciens avec les modernes, avec quelques fables composées pour l'Education d'un Prince. Paris, 1683.
- 64 Немедленный отклик на трагедию Грильпарцера появился в журнале «Благонаме-
- ренный» (1818. Ч. 4. С. 92–93). Перевод отрывков из нее Н.П. Протопопова был напечатан в «Одесском альманахе на 1839 год» — Баратынский, как раз в это время собиравшийся надолго увезти семью в Одессу или Крым, должен был обратить внимание на этот сборник.
- 65 Любопытно, что в письме Баратынского Путяте, процитированном в начале нашей статьи, описание Закревской включает в себя сафьянский образ «розы, царницы цветов»; подробнее об этом образе см.: Мазур Н.Н. Еще раз о деве-розе... С. 369–370.
- 66 Карамзин Н.М. Сочинения. М., 1820. Т. 7. С. 166–167, 169–170.
- 67 Летопись. С. 161.
- 68 Закревский был выведен из-под прицела иронии: как неоднократно отмечалось, в «Бале» его имя (Арсений) дано главному герою, который предпочел «чистую» супружескую любовь нечистой связи с Ниной. Рассуждать о том, не зашифровано ли в имени Арсений название принятого княгиней яда, мы предоставим другим.
- 69 Биографам поэта ничего не известно о его встрече с Закревской в конце 1830-х годов, хотя вероятность ее довольно велика: после отставки графа в 1831 году супруги часто бывали в Москве и великоопеном подмосковном имении Ивановское (приданое графини).
- 70 Летопись. С. 359.
- 71 Там же. С. 358.
- 72 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. XI. С. 76. Далее: Пушкин, с указанием тома римскими цифрами и страницы — арабскими.
- 73 См.: Сандомирская В.Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828–1833 гг. (ПД № 838): (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 238–271. Редактор тома (Я.Л. Левкович или В.Э. Вацуру?) предложил следующее пояснение этой даты: в середине мая 1827 года в Москве вышли «Цыганы», написанные в том же 1824 году, что и «Эда» Баратынского; «[в]ероятно, перед отъездом Пушкин принес Баратынскому свою поэму, вышедшую с трехлетним запозданием, и в ответ получил альбом со знаменательной надписью, отмечавшей синхронность работы и замыслов двух поэтов. Эту синхронность и обозначает верхняя дата — „1824“. Дата „1827“ определяет временное расстояние между созданием „Цыган“ (и „Эды“) и выходом

- книги или днем, когда она была получена Баратынским» (Там же. С. 240). Добавим к этой гипотезе, что в мае 1824 года Пушкин узнал об очередной неудаче хлопот о Баратынском и сделал наброски обращенной к нему XXX строфы третьей главы «Онегина», в окончательной редакции начинавшейся строкой «Певец Пиров и грусти томной» (ср. эпиграф к альбому, взятый из «Пиров»); строфа эта содержала просьбу переложить на русский язык письмо Татьяны — «страстной девы ино- племенные слова» (Пушкин VI: 64–65).
- 74 Пушкин использовал различные вариации этого мотива и в других текстах, как об этом свидетельствует множество примеров, собранных М.О. Гершензоном в книге «Гольфстрем» (М., 1922. С. 25–99; 122–123); В.В. Виноградов убедительно высмеял теорию Гершензона о специфической любви Пушкина к этому мотиву и его производным, указав на широчайшее распространение соответствующего клише в литературном языке эпохи (*Виноградов В.В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка*. М., 2000. С. 281–283). Однако постоянное появление мотива *жара страсти* в пушкинских стихах, обращенных к Закревской, не вызывает сомнений.
- 75 См.: *Петрунина Н.Н. Проза Пушкина: Пути эволюции*. Л., 1987. С. 62.
- 76 Переключка отмечена в работе: *Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест*. М., 1999. С. 187–188.
- 77 О пушкинском рисунке и его месте в альбоме см.: *Измайлов Н.В. Пушкин в работе над «Полтавой» // Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина*. Л., 1975. С. 61. Об иконографии Закревской см.: *Певзнер Л. «Во власти красоты»*. Ч. 2. Клеопатра Невы // *Русское искусство*. 2005. № 1 (электронная версия: <http://www.russiskustvo.ru/journal/1-2005/a76/>). Портрет Доу, выполненный в 1823 году и литографированный Е.И. Гейтманом, долгое время считался утерянным, но в 1997 году он был выставлен на аукционе Сотби и приобретен галереей А. Лахмана (Кельн).
- 78 Так прозвал Закревскую Вяземский (Пушкин XIV: 26), также не оставшийся равнодушным к ее чарам.
- 79 Ср.: «Боюсь их пламенной заразы, / Боюсь узнать, что знала ты!» (Пушкин III: 113) и «Страшись прелестницы опасной, / Не подходи: обвещена / Волшебным очерком она; / Кругом ее заразы страстной / Исполнен воздух!» (II: 32). Множество переключек между посвященными Закревской текстами Пушкина и Баратынского отмечено в заметках Ахматовой об «Уединенном домике на Васильевском» (*Ахматова А. О Пушкине: статьи и заметки*. М., 1989. С. 218–233). Опираясь на текст «Домик», Ахматова убедительно предполагает, что поводом к пушкинскому вызову на дуэль секретаря французского посольства Лагрэнэ в 1828 году могла быть ревность к графине Закревской. Характерно, что Пушкин просил передать вызов не кого иного, как Путятю.
- 80 *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л., 1989. С. 348.
- 81 *Летопись*. С. 358.
- 82 См.: *Якушкин В.Е.* Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве // *Русская старина*. 1884. Т. XLIV. Декабрь. С. 569–570.
- 83 Ср. также колоритнейшие, хотя, к сожалению, и не всегда достоверные записки М.Ф. Каменской, приходившейся графине племянницей, где описано экзальтированное поведение Закревской во время ночного дежурства у гроба поэта в склепе Конюшенной церкви (*Каменская М.* Воспоминания. М., 1991. С. 256–257).
- 84 Характерно, что Ахматова специально интересовалась историей пушкинского увлечения Закревской и ее отражением в творчестве поэта — см. примеч. 79.
- 85 Ю.Г. Цивьян предположил, что на Баратынского могла опираться и «сапфианка» Цветаева в стихотворении «Тебе — через сто лет» (1919), создавая образ женщины-поэта, что и спустя сто лет после смерти увлекает читателя больше, чем его живые современницы: «... На встречных женщин — тех — живых — счастливых / Горжусь, как смотришь и ловлю слова: / — «Сборище самозванок! Все мертвы вы! — Она одна — жива! // Идите, старьетесь над считаньем петь, / И жалуйтесь на рост дороговизн! / Ее могильный холм, где прах и пепел! — / Живей, чем ваша жизнь. // Сказать? Скажу! — Небытие — условность. / Ты мне сейчас — страстной из гостей, / И ты откажешь перлу всех любовниц — / Во имя тех — костей» (устное сообщение, декабрь 2007 года). Тем более характерно, что Цветаева называла себя наследницей героинь Овидия («Как гжучая, отточенная лесь», 1915).

Пермяковский сборник

Часть 2

УДК 82(091)
ББК 83.3(2Рос=Рус)
П26

Серия «Новые материалы и исследования по истории русской культуры» издается с 2005 года

Издатель Андрей Курилкин

Дизайн Анатолий Гусев

Редактор-составитель Наталия Мазур

Пермяковский сборник
П26 М.: Новое издательство, 2010. — 680 с. — Ч. 2.
(Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 7. Ч. 2).

ISBN 978-5-98379-134-3

Настоящая книга посвящена памяти Евгения Владимировича Пермякова (1961–2007), филолога и издателя, одного из создателей и руководителей «Объединенного гуманитарного издательства» (ОГИ) и «Нового издательства». Вторую часть «Пермяковского сборника» составили работы того научного цеха, незаменимой частью которого в качестве ученого и издателя Женья являлся на протяжении двух последних десятилетий.

УДК 82(091)
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-98379-134-3

© Новое издательство, 2010