

Олег Проскурин

**ПОЭЗИЯ ПУШКИНА,
ИЛИ
ПОДВИЖНЫЙ ПАЛИМПСЕСТ**

**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА, 1999**

ИНСТИТУТ



• ОТКРЫТОЕ
ОБЩЕСТВО •

Бере

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. XVII

Художник серии *Н. Пескова*

В оформлении книги использованы графические работы М.К. Эшера

Издательство выражает признательность Институту «Открытое общество» (Фонд Сороса) за содействие в публикации исследования О.А. Проскурина, победившего в конкурсе «Пушкинист» (к 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина).

Проскурин О.А.

Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 462 с.

В книге рассматривается эволюция поэзии Пушкина в ее диалоге с русской поэтической традицией. Встреча Жуковского, Батюшкова и Ивана Баркова в «Руслане и Людмиле»; пародические подтексты южных поэм; Владимир Ленский как поэт-порнограф; деконструкция элегии и баллады в поэзии 1820-х годов; превращение мифа о священном государстве в миф о сакральной личности в поздней пушкинской лирике — таковы некоторые из тем новой монографии. В «Приложения» вошли работы, в которых показана связь панталон, фрака и жилета с полемикой о старом и новом слоге («Евгений Онегин»). Понимание интертекстуальности, предложенное автором, во многом полемично по отношению к постструктуралистскому (и особенно деконструктивистскому) литературоведению.

ISBN 5-86793-062-9

© О.А. Проскурин. 1999

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 1999

lib.pushkinskijdom.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	11
<i>Глава первая. Мнимая поэма: «Руслан и Людмила»</i>	<i>15</i>
Эпический фон	15
Лирический фон	21
Вопрошающая рука	26
Варяжский гость	30
Страдающая пленница	33
Любовь сакральная и любовь профанная	36
Искушения в пути	41
Встреча у рыбацкой хижины: Пушкин, Батюшков, Жуковский и Барков	48
«Победителю ученику от побежденного учителя»	52
<i>Глава вторая. Юг как эксперимент</i>	<i>56</i>
Первая «южная» элегия: контекст и смысл	56
Попытки обновления элегии	67
«Подражания древним»	83
Песня и баллада	99
«Кавказский пленник»	108
«Вадим»	122
«Братья разбойники»	126
«Бахчисарайский фонтан»	135
<i>Глава третья. Роман о стихах: Судьбы поэтических жанров в «Евгении Онегине»</i>	<i>140</i>
Роман в стихах или стихи в романе?	140
Поэт-элегик как поэт-порнограф	148
Татьяна, Автор и язык любви	162
Смерть Ленского как литературный факт	172
Конец романа в стихах: 8-я глава и «Бал» Баратынского	180

Глава четвертая. Трансформация жанров в поэзии	
конца 1820-х годов	197
Три элегии	197
Заочный спор двух филологов	197
От выздоровления к смерти: Батюшков и Пушкин	199
Часы томительного бдения: бессонница в русской поэзии и в «Воспоминании»	203
«Мои утраченные годы»: младая жизнь и алегическая традиция	207
Два ангела	211
Свиток, покрывало и окрижали	213
«Но строк печальных не смываю»: «не хочу» или «не могу»?	216
«Печаль моя светла»	218
«Бесы»	221
«Бесы разны»: историографическая прамбула	221
От Батюшкова к Катенину	224
«Шалость»: арзамасский подтекст	229
«Внутренние демоны»	233
Глава пятая. Опыты превращения политики в поэзию:	
Метаморфозы «чужого слова» в лирике 1830-х годов	238
Несколько предварительных замечаний о поздней пушкинской лирике	238
«Полководец» в ретроспективе и перспективе	243
Миф о «спасителе» Кутузове как полемический фон «Полководца»	243
Апокалипсис и Александровский миф	249
Барклай и Александр: два пути Imitatio Christi	255
Полководец и Поэт	260
Под маской Пиндемонти	262
Утраченные иллюзии: Баратынский — Жуковский — Пушкин	262
«По прихоти своей скитаться здесь и там»: трансформация мифа о золотом веке	270
Империя и свобода: «Памятник»	275
Александровская колонна или Александрийский маяк?	275
Петербург — Александрия	278
«Александр Великий»	283

Александровская колонна и сакрализация империи	284
Два памятника: христианская дилемма	288
«И назовет меня всяк сущий в ней язык»	293
Пушкин — Радищев — Ломоносов	296
«Памятник» и эсхатология	299

Приложения

Что скрывалось под панталонами (Корреляция «мода — язык» в «Евгении Онегине» и ее культурный контекст)	301
Введение	301
«Жилеты совершили Французскую революцию»: революционные коннотации моды в культурном сознании конца 18 в.	303
Адмирал Шишков, щегольская культура и «народность»	308
Ревизия наследства «щегольской культуры»: «О легкой одежде модных красавиц девятого-надесять века» Карамзина	313
«А ведь нашими широкими панталонами мы обязаны санкюлотам!»: мода как знак либерализма у младших карамзинистов	318
«Подобный ветреной Венере...»: сексуальные коннотации мужской моды	324
«Модный магазин русского языка»: параллель «язык — одежда» в полемических сочинениях архаистов	328
«Дух» против «одежды»: лингвистическая мифология Шишкова как основание антикарамзинистской полемической риторики	333
«Язык наш был кафтан тяжелый...»: параллель «язык — одежда» в полемических сочинениях карамзинистов	336
«Модная» тема в «Евгении Онегине» в свете полемической традиции	343
Чем пахнут червонцы? Об одном темном месте в «Скупом Рыцаре», или Интертекстуальность и текстология	348
Введение	348
«Яд» или «ад»?	349

Пахла ли веревка Иуды?	354
Ростовщик-отравитель: «шекспиризм» и сценический образ еврея	358
«Проклятый жид»: Шекспир сквозь призму Вальтера Скотта	362
Foetor judaicus, или Чем пахнет еврей?	367
«Запах ада», иудин грех и художественная структура «Скупого рыцаря»	371
<i>Примечания</i>	376
Глава первая	376
Глава вторая	385
Глава третья	402
Глава четвертая	416
Глава пятая	424
Приложения	445
Что скрывалось под панталонами	445
Чем пахнут червонцы	454

Писатель... может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел **выразить себя**, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности.

Ролан Барт. Смерть автора

...Все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в **соображении** понятий, как язык неистощим в **соединении** слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. **Мысль** отдельно никогда ничего нового не представляет; **мысли** же могут быть разнообразны до бесконечности.

*А.С. Пушкин. Об обязанностях человека.
Сочинение Сильвио Пеллико*

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящей книге исследуется поэзия Пушкина в ее отношениях с поэтическим контекстом. Изучение «источников», «влияний» и «займствований» издавна было излюбленным занятием пушкинистов. Но обычно исследователи подходили к этим явлениям как к фактам *генезиса*. Я пытаюсь осмыслить связи пушкинской поэзии с «чужим словом» как ее внутренний структурный признак.

Изучение отношений между текстами сейчас чаще всего связывается с постструктуралистским пониманием интертекстуальности, то есть с концепцией «смерти автора» и поглощения субъекта языком. Власть языка над пишущим в интерпретации постструктуралистов (особенно деконструктивистов) оказывается куда более всеобъемлющей, чем власть капитала в интерпретации Маркса; она тем страшнее, что в ней нет никакого смысла и цели, поскольку сам язык — лишь свободная игра означающих, лишенных трансцендентного означаемого. И тем не менее сбросить эту власть, действующую помимо чьих бы то ни было воли, желаний и намерений, невозможно. Культура предстает как кошмарная антиутопия, бытие при бессмысленном и бесконечном тоталитарном режиме...

Понимание интертекстуальности, имплицитированное в настоящую книгу, отлично от господствующих ныне представлений. Там, где постструктуралисты видят мрачную (или, напротив, карнавализованную) драму поглощения субъекта языком, автор склонен видеть чудо превращения «структурного» в индивидуальное, «текстуальности» — в тексты. Вопрос о том, есть ли в этих процессах трансцендентное означаемое, он оставляет в стороне — как вопрос теологический и, следовательно, не доступный разрешению ни филологии, ни философии. Соответственно в книге оставлены в стороне и занимающие многих исследовате-

лей (как постструктуралистов, так и традиционалистов) проблемы соотношения в интертекстуальном акте сознательного и бессознательного, преднамеренного и непреднамеренного. В конце концов, что есть подсознательное (или бессознательное), как не разновидность сознания? А непреднамеренное — не особая ли форма реализации намерения?.. Но даже если бы психология могла удовлетворительно ответить на эти вопросы — литературоведение как дисциплина отвечать на них *не должно*. Исследователь литературы имеет дело с *текстами и отношениями между ними*; изучение внутренних импульсов, приведших к созданию этих текстов, — не его дело.

Страсть к классификаторству и универсализации, столь присущая многим пишущим об интертекстуальности (особенно жителям германских земель), совершенно чужда автору настоящей книги. Близкое знакомство с рядом новейших работ убедило его в том, что «системы», которые могут быть сколь угодно впечатляющими сами по себе, совершенно непригодны для изучения реальных литературных явлений (если, конечно, не писать книгу для подтверждения «истинности» заранее созданной концепции). Автор должен сознаться в известной старомодности своих предпочтений: его интересовала не теория, а поэзия Пушкина. Наверное, от этого книга проиграла в плане «теоретичности», зато, хочется надеяться, выиграла в других отношениях.

Автор пытался понять действие механизмов интертекстуальности в исторической динамике (вновь вступая в противоречие с постструктурализмом, отрицающим само явление истории). Однако книга менее всего претендует на то, чтобы быть систематическим (и тем более исчерпывающим) историческим исследованием. Автор сосредоточился лишь на тех произведениях, которые казались ему особенно показательными для того или иного этапа эволюции творчества Пушкина. Исследование в основном не выходит за пределы «литературного ряда». Лишь в последних главах рассматривается материал некоторых смежных культурных рядов. Автор полагает, что активизация экстралитературных планов в интертекстуальном модусе отражает логику развития пушкинского творчества.

В «Приложениях» помещены материалы, факультативные по отношению к основному сюжету книги, но имеющие прямое

отношение к ее идеям. Это своеобразные опыты «экстенсификации» метода, применения его к выполнению разных исследовательских задач. В первом приложении предпринята попытка эксплицировать богатство литературных и культурно-исторических ассоциаций, свернутых в нескольких словах пушкинского текста. Во втором приложении автор попытался использовать интертекстуальный подход при изучении текстологических вопросов.

Проблематика работы постоянно сталкивала автора с изучением переключек, «аллюзий», цитат и других видов интертекстуальных корреспонденций. По ходу исследования часто возникала специфическая трудность: нередко сначала приходилось делать те или иные маленькие «открытия», а затем устанавливать, кем и когда такое открытие уже сделано. Установить это — в силу совершенно неудовлетворительного состояния пушкинской библиографии — не всегда удавалось. Автора несколько успокаивало то, что своей основной задачей он считал не столько выявление новых фактов, сколько их осмысление, включение их в определенную эволюционную перспективу.

Практически все цитаты из Пушкина (кроме специально оговоренных случаев) приводятся по так называемому Большому академическому собранию сочинений Пушкина (М.; Л.: Изд. АН ССР, 1937—1949). Каждый раз ссылаться на том и страницу этого издания автор, однако, счел излишним: в принципе читатель, не имеющий доступа к этому «каноническому» своду, может справиться с любым доступным ему собранием произведений Пушкина. Автор имел в этом отношении авторитетных предшественников: именно так — без загрузки повествования имитирующими «академическую фундаментальность» библиографическими ссылками — построена известная монография Б.В. Томашевского, которого трудно обвинить в недостаточной филологической культуре... По тем же соображениям в книге устранены ссылки и на некоторых других часто цитируемых авторов. Для любопытствующих сообщаем, что Г.Р. Державин обычно цитируется в ней по изд.: Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е академическое изд. Т. 1—7 (СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1868—1878), В.А. Жуковский — по изд.: Полн. собр. соч. в 12-ти томах под ред. А.С. Архангельского (СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1902),

К.Н. Батюшков — по изд.: Сочинения в двух томах. Под ред. В.А. Кошелева и А.Л. Зорина (М.: Художественная литература, 1989). Издание «Арзамас»: Сборник в двух книгах. Под общей ред. В.Э. Вацуро и А.Л. Осповата (М.: Художественная литература, 1994) обозначается в тексте как А., с указанием первой цифрой тома, второй — страницы. Курсивные выделения в цитируемых сочинениях принадлежат автору настоящей книги.

В.И. Коровин, заведующий кафедрой русской литературы Московского государственного педагогического университета (где мне довелось преподавать с 1985 по 1997 г.), сделал все возможное, чтобы создать благоприятные условия для начала работы над этой книгой. Ему — искренняя признательность. В основном книга написана в 1996—1997 гг., когда я получил возможность работать в Корнелльском Университете как Fulbright Scholar. Сотрудникам корнелльской Olin Library я благодарен за редкую доброжелательность и терпение.

Глава первая МНИМАЯ ПОЭМА: «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

Эпический фон

Первая напечатанная пушкинская поэма, юношеская шалость, «поэтическая игрушка» (как определил ее в свое время Д. Мирский)¹, стала предметом гораздо более многочисленных и гораздо более противоречивых истолкований, чем все остальные пушкинские поэмы — за исключением разве что «Медного всадника»... И это не случайно: в напряженном внимании исследователей к формально ясному тексту запечатлелось совершенно правильное ощущение, что «разгадать» «Руслана и Людмилу» — значит в какой-то степени проникнуть в самую суть пушкинского творчества.

Исследователи давно указывали на связь пушкинской поэмы с разнообразными и многочисленными повествовательными традициями, но сама эта связь толковалась или плоско («заимствования»), или совершенно фантастическим образом². Среди многочисленных работ на эту тему выгодно выделяются наблюдения Ю.М. Лотмана. В одной из статей 60-х годов он сформулировал свой взгляд на природу «Руслана и Людмилы» лаконично и четко (еще в духе заветов формализма): «Пушкин сознательно нарушал автоматизированные традицией соотношения сюжета, жанра и стиля»³. В «Анализе поэтического текста» Лотман развил свои наблюдения и указал, что основной художественный эффект поэмы проистекал от столкновения разных литературных систем — «оссианической» и «сказочно-богатырской», «изящного эротизма в духе Богдановича или Батюшкова» и «натурализма» и «вольтерьянства». «Текст поэмы свободно и с деланной беззаботностью переключался из одной системы в другую, сталкивал их, а читатель не мог найти в своем культурном арсенале единого «языка» для всего текста. Текст

говорил многими голосами, и художественный эффект возникал от их соположения, несмотря на кажущуюся несовместимость»⁴. Это, конечно, правильный подход к проблеме. Но вопрос о соотносительности «Руслана» с разными типами поэмы с неизбежностью влечет за собой и вопрос о соотносительности пушкинского произведения с литературным (прежде всего поэтическим) контекстом эпохи в целом.

На значимость поэтического контекста «Руслана и Людмилы» с обычной своей пронизательностью указал еще Д. Мирский: «Ошеломляющее впечатление, произведенное поэмой, может быть понято только исторически, только на фоне предшествующего состояния русской поэзии». Главным составляющим элементом этого «фона», по его справедливому заключению, были не столько традиционные модели разных типов поэмы, сколько творчество старших современников Пушкина — Батюшкова и Жуковского. «На фоне Батюшкова и Жуковского и надо воспринимать поэму Пушкина», — заключал исследователь. Сам Мирский, однако, правильно поставив вопрос, тут же его сузил. Если Батюшков и Жуковский, по его мнению, «в своем творчестве... шли боковыми путями, не посягая на главные, ключевые жанры классической поэзии», то «Пушкин в «Руслане» создал поэму, но в эту большую форму он вложил содержание, которое шло совершенно вразрез со всеми существующими представлениями о высокой и важной поэзии»⁵. Таким образом, по Мирскому, ближайший литературный «фон» пушкинской поэмы оказывался скорее *негативным*: то, чего даже не пытались сделать старшие поэты, успешно осуществил Пушкин.

Однако это заключение неточно: Батюшков и Жуковский как раз очень хотели «посягнуть» на ключевые жанры классической поэзии. Проблема «большой» поэтической формы, вставшая перед карамзинистами еще в начале 1800-х годов, к концу 1810-х приобрела исключительную остроту. В это время Батюшков и Жуковский захвачены идеей поэмы; сохранились и материалы их «поэмных» замыслов — планы и наброски⁶. Вопрос, следовательно, в другом: почему ни Батюшкову, ни Жуковскому, несмотря на их страстное желание, так и не удалось реализовать свои «посягательства», а Пушкину — удалось? Ответы, дававшиеся разными исследователями, сводились примерно к следующему: Жуковский и Батюшков были лириками-субъективистами,

и эпическая форма оказалась несвойственна характеру их поэтического дарования⁷. Ответ такого рода вносит в проблему иллюзорную ясность. Молодой Пушкин также был лириком по преимуществу, и не мог не быть им, потому что карамзинистская «школа» вообще выростала на лирическом субстрате, на малых поэтических формах. Главными жанрами поэзии молодого Пушкина были жанры лирические или, как тогда говорили, «мелкие стихотворения», построенные на тех самых принципах, что и поэзия Жуковского и Батюшкова.

Дело было не в «характере дарования», а в принципиально разном решении самой концепции жанра поэмы. Поэзные замыслы Жуковского и Батюшкова изначально носили на себе отпечаток известной двусмысленности. Само стремление к «большой форме» во многом отражало унаследованное от старой, «классической» эстетики представление об эпической поэме как о высшей форме поэтического творчества, как о деле жизни, выражении века и его идеалов. О том, что именно так подходили к проблеме арзамасцы, свидетельствует письмо Жуковского Вяземскому от 10 ноября 1814 г.: «...Друг, нам надобно писать много и так врезать свое имя в тот монумент, который поставят Александрову веку потомки» (А. 1, 228).

Какой же могла быть поэма, достойная монумента «Александрову веку»? В идеале — поэмой героической и эпической. Однако традиционная эпопея к 1810-м годам окончательно скомпрометировала себя и превратилась в удел эпигонов. Попытки некоторых «архаистов» (в частности, С.А. Ширинского-Шихматова) обновить ее посредством объединения приемов эпической повествовательности с принципами одического «парения» были встречены в кругу карамзинистов резко неодобрительно. Будущий арзамасец Д.В. Дашков выступил с осуждением подобных экспериментов в статье «Нечто о журналах» (1811, опубликована в 1812); «в смешении эпопеи с одою под именем лирического песнопения» (прямой выпад в адрес Шихматова!) он усматривал «заблуждение»: «...эпопея есть стихотворное повествование о каком-нибудь важном и чудесном происшествии, а ода — пламенное излияние чувств наших при внезапном ощущении великой радости или печали. <...> Сии два рода совершенно противоположны один другому; и самый слог их не должен быть одинаков. Важность и великолепие приличны эпопее,

быстрота и живость оде: можно ли согласить столь разные свойства?» (А. 2, 73).

Во второй половине 10-х годов неудовлетворенность жанром эпопеи становится повсеместной; в этом пункте сходятся литераторы разных эстетических ориентаций. Следствием такой неудовлетворенности стали первые печатные нападки на произведение, которое до недавнего времени считалось эталонным и находилось вне критики, — на «Россиюду» Хераскова. Незадолго до начала работы Пушкина над «Русланом» появляются по форме почтительный, но по сути весьма критический разбор «Россиады» А.Ф. Мерзлякова и совершенно убийственно-издательский — П.М. Строева⁸.

Альтернативой эпопее казалась волшебнo-сказочная поэма, или «рыцарская эпопея», как называл ее Мерзляков, следуя Эшенбургу⁹. Традиционная теория ценила ее достаточно высоко и помещала в «средину между важным и забавным родом». Но теория здесь решительно расходилась с литературной реальностью: «рыцарская», или «волшебнo-сказочная», эпопея была органична для культуры Ренессанса, самой своей структурой отражая фундаментальные особенности ренессансного сознания и ренессансной системы ценностей¹⁰. С известными оговорками нечто подобное можно сказать и о сказочной эпопее европейского литературного рококо («Оберон» Виланда) — завершающей стадии ренессансной культуры. В контексте ценностей «Александрова века» этот жанр был откровенно архаичным и искусственным. Обращение к нему предполагало отказ от новых форм лирического выражения, которые были завоеванием лирики начала 19 века. Попытки воскресить волшебнo-сказочную поэму в середине и второй половине 1810-х годов могли означать только стилизацию, не способную функционально заместить ни старинную «эпопею», ни новейшую элегию.

Не менее важным было и еще одно обстоятельство. Замыслы «волшебнo-богатырской» поэмы у Жуковского и Батюшкова относятся ко времени, когда пишется, а затем и печатается «История государства Российского» Карамзина. Некоторые исследователи полагают, что это обстоятельство оказалось для русских литераторов важным вдохновляющим фактором: «История государства Российского» наряду с общеевропейским предромантическим интересом к народной старине (Гердер, иенские романтики) стимулировала изучение русской истории

и сделала еще актуальней задачу своего варианта национально-го эпоса, так называемой “русской поэмы”¹¹. Однако в действительности «История...» поставила поэтов в необычайно сложную ситуацию. Формально как будто актуализировав задачу создания «русского эпоса», «История...» самим фактом своего появления не только затруднила, но, пожалуй, попросту уничтожила возможность русской «рыцарской поэмы». Карамзин сделал своей «Историей...» для русской литературы примерно то же, что сделал Гиббон для европейской: появление «Упадка и гибели Римской империи» ликвидировало самый фундамент для эпоса и обрекло попытки воскресить эпическую поэму на неудачи¹². Утверждавшийся Карамзиным исторический метод (при всей относительности «историзма»), основанный на изучении и критике источников, объективно оказывался враждебен основам эпического стиля и эпического мифологизирующего мышления. Чтобы оформился новый тип исторической поэмы — согласный с духом становящегося романтического «исторического сознания», — требовалось немалое время.

На фоне «Истории государства Российского» «волшебный эпос», с мирно соседствующими в нем «историческими» и сказочными персонажами, «героическими» и фантастическими происшествиями, уже не мог осуществить амбициозной задачи — быть выражением «духа» времени и квинтэссенцией его культурного сознания. «Памятником Александрову веку» ни «Русалка» Батюшкова, ни «Владимир» Жуковского — если судить их по сохранившимся материалам — не могли бы стать ни при каких обстоятельствах. Между теоретическими построениями и реальным состоянием русской словесности создавалось внутреннее напряжение¹³.

Пушкин ощутил несовместимость старого типа волшебно-сказочной поэмы с новой культурной ситуацией и новыми литературными исканиями весьма отчетливо. Это ощущение очень наглядно проявилось в использовании в «Руслане и Людмиле» «исторического» материала. Такой материал — в утрированно-стусщенном виде — дан в экспозиции:

В толпе могучих сыновей,
С друзьями, в гриднице высокой
Владимир-солнце пировал;
Меньшую дочь он выдавал

За князя славного Руслана
И мед из тяжкого стакана
За их здоровье выпивал.
Не скоро ели предки наши,
Не скоро двигались кругом
Ковши, серебряные чаши
С кипящим пивом и вином.

Б.В. Томашевский отметил, что ряд деталей поэзной экспозиции восходит к первому тому «Истории государства Российского» Карамзина. Некоторые понятия, исторические термины, имена прямо «позаимствованы» Пушкиным из карамзинского текста. Таково, в частности, происхождение «гридницы»: «С того времени сей князь всякую неделю угощал в *Гриднице*, или в прихожей дворца своего, бояр, *Гридней* (меченосцев Княжеских), воинских сотников, десятских и всех людей именитых или *нарочитых*». К Карамзину восходит и имя Рогдая (среди пировавших у Владимира богатырей Карамзиным назван «сильный Рахдай»; в черновом тексте первых глав «Руслана» — «Рохдай»). Стих «Мечом раздвинувший пределы» — почти цитата из Карамзина («расширил пределы государства на западе»)¹⁴.

К наблюдениям Томашевского можно добавить и некоторые дополнительные детали, свидетельствующие, что экспозиция связана с текстом «Истории» даже теснее, чем предполагалось обычно... Так, сообщение: «Не скоро ели предки наши» — явно отсылает к рассказу Карамзина о длительности Владимировых пиров — в частности, о пире по случаю чудесного спасения от печенегов, длившемся *восемь дней*... *Серебряная посуда* — также метонимическая отсылка к «Истории»; за деталью возникает целый сюжет: «Однажды — как рассказывает Летописец — гости Владимировы, упоенные крепким медом, вздумали жаловаться, что у знаменитого Государя Русского подают им к обеду деревянные ложки. Великий князь, узнав о том, велел сделать для них *серебряные*, говоря благоразумно: *серебром и золотом не добудешь верной дружины; а с нею добуду много и серебра и золота, подобно отцу моему и деду*»¹⁵.

Все эти детали как будто говорят об исключительном внимании молодого Пушкина к «историческому и местному колориту». Однако в действительности насыщение экспозиции «историческими» аллюзиями — не более чем виртуозное озорство. Ожидания «исторического» повествования не оправдываются.

Сразу же после квазиэтнографического и квазиисторического зачина действие переключается в подчеркнуто условный волшебнo-сказочный хронотоп — и вместе с тем хронотоп подчеркнуто «литературный». Сами «карамзинские», «исторические» приметы оказываются инкорпорированы в иной контекст. Отсылая деталями к «Истории государства Российского», зачин поэмы структурно-композиционно отсылал к балладе Катенина (восходящей к Гете) «Певец Услад»:

В стольном Киеве великом
Князь Владимир пировал;
Окружен блестящим ликом,
В светлой гридне заседал.

Именно эту балладу и «развертывает» Пушкин в начале своей поэмы параллельно с «Историей» Карамзина (пикантность и озорство игры обострялись тем, что Пушкин дерзко совместил несовместимое — отсылки к почти «сакральному» в глазах карамзинистов тексту переплелись с отсылками к ненавистному для арзамасцев творцу «Лешего» и «Убийцы»). К «историческим деталям» Пушкин больше не возвращается. Отсылки к Карамзину (наложенные на Катенина!) потребовались не для того, чтобы придать действию колорит исторической достоверности, а для того, чтобы подчеркнуть внеположенность волшебной поэмы реальной истории, оттенить условность сказочного эпоса, продемонстрировать его игровую природу.

«Руслан и Людмила» не столько разрешила задачи создания поэмы, стоящие перед поэзией младших карамзинистов, сколько блистательно показала, что поэма в ее традиционных формах и с ее традиционными задачами *уже не может существовать*. Пушкин не стал превращать эпос в дело жизни, не стремился посредством его запечатлеть свое имя в монументе Александрову веку. Он подошел к эпосу как к литературной игре. Однако эта игра оказалась исполнена глубокого смысла.

Лирический фон

Еще Б.В. Томашевский показал (на материале Ариосто, с которым «Руслана и Людмилу» особенно настойчиво сближали уже первые критики), что пушкинские «заимствования» оказываются заимствованиями мнимыми; в структуре поэмы они игра-

ют совершенно особую конструктивную роль. По его точному заключению, «ариостизмы» поэмы — «не более как рассчитанные сигналы, придающие рассказу Пушкина мнимо эпический характер <...> От этого все же эпической поэмы не получается, остается все же беседа поэта с друзьями и красавицами, беседа, в которой на фоне повествования вырисовывается задуманный поэтом образ рассказчика»¹⁶. Все эти наблюдения позволили ученому говорить о своеобразной пародической деформации «приемов распространенного рассказа», проистекающей от «перенесения особенностей, уместных в грандиозной эпопее, на краткую повесть»¹⁷.

Наблюдение Томашевского очень важно. Развивая его, можно констатировать: поэма Пушкина — во многом «мнимая» поэма. В своей основе «Руслан и Людмила» — лирическое произведение¹⁸, «беседа с друзьями и красавицами», развившаяся в основном из дружеского послания. На лирическое основание накладывается рассказ о «событиях», приключениях героев. Однако в этом рассказе, комбинирующем мотивы широко известных европейских эпических образцов, Пушкин ничего принципиально нового читателям не сообщал. Не случайно Кюхельбекер, почитатель «слога» «Руслана и Людмилы», замечал: «Содержание, разумеется, вздор; создание ничтожно, глубины никакой»¹⁹. Кюхельбекер в этой оценке был по-своему прав; не прав он был в другом: ему, ценителю «серьезного» и «важного», и в голову не приходило, что установка на «ничтожность создания» и «отсутствие глубины» могла входить в литературное задание текста.

«Руслан и Людмила» — это не эпическая поэма, а аналитическая и ироническая метапоэма. Рассказ о «событиях» и о сказочных приключениях был ценен не сам по себе, а тем, что позволял обыграть материал современных литературных жанров. Такими жанрами оказались прежде всего *лирические* жанры Батюшкова и Жуковского, то есть не их *несостоявшиеся* поэмы, а их вполне «состоявшиеся» произведения.

С Жуковским в русскую лирику пришла традиция «протестантского барокко», соединяющая мистический пиетизм с детально разработанной символикой. Эта традиция (усвоенная главным образом — хотя не исключительно — через Шиллера и ошибочно истолкованная как «романтизм») многое изменила в самом

составе русской литературы. Иная роль была уготована историей Батюшкову. Батюшков был в первую очередь гениальным систематизатором. Ему выпала миссия отобрать, отфильтровать и передать новому литературному поколению то, что было создано русской поэтической традицией 18 — начала 19 века. Поэзия Жуковского стала важнейшей составляющей этой традиции. Чем же оказался обязан Батюшков Жуковскому в первую очередь?

Центральное положение в поэзии Жуковского занимала религиозно осмысленная и спиритуально окрашенная тема *пути*. Она возникает уже в раннем — 1801 года — стихотворении «Человек» («*В бессилии своем, пристанища лишенный, // Гоним со всех сторон, ты странник на земли!*»), повторяется в знаменитом «Сельском кладбище» («*Без страха и надежд, в долине жизни сей... Они беспечно шли тропинкою своей*»; «*Как странник, родины, друзей, всего лишенный...*») — и уже не исчезает из элегий и посланий 1800—1810-х годов: «*В сем мире без тебя, оставленный, забвенный, // Я буду странствовать, как в чуждой стороне...*» («На смерть Андрея Тургенева», 1803); «*Я в свете странник был, певец уединенный!*» («Опустевшая деревня», 1805); «*В печальном странствии минутной жизни сей...*» («К Поэзии», 1805); «*Иль всяк своей тропюю, // Лишенный спутников, влача сомнений груз, // Разочарованный душою, // Тащиться осужден до бездны гробовой?*» («Вечер», 1806); «*А я один — и мой печален путь*» («Песня», 1811); «*Для странников земли*» («К Блудову», 1810); «*Но в свете он минутный странник был*» («Певец», 1811); «*А ты, осиротелый, // Дорогой опустелой // Ко гробу осужден // Один, снедая слезы, // Тащить свои железы...*» («К Батюшкову», 1812); «*Мы каждый по тропам // Незнаемым за счастьем полетели, // Нам прошептал какой-то голос: там!*» («Тургеневу, в ответ на его письмо», 1813).

Метафора пути была у Жуковского настолько устойчивой, что почти с неизбежностью должна была превратиться в *аллегорю*. Это превращение осуществилось в *песнях* — своеобразных спиритуальных манифестах, напоминающих протестантские религиозные гимны. Первым сочинением такого рода стал восходящий к Шиллеру «Путешественник» (1809), потом — распространяющий и модифицирующий его топику «Пловец» (1811), затем «Желание» (Из Шиллера) (1811), «Элизиум» (Из Маттисона) (1812), «Мечты» (Из Шиллера) (1812), «Рай» (1813), «Обет»

(1813), «Путешествие жизни» (1813)... Эти «песни о странствии» объединены образами и мотивами, переходящими из текста в текст и образующими своего рода аллегорический универсум поэзии Жуковского: странствие — странник — пучины — хребты гор — мосты — потоки — челнок — вихрь бедствия — мрак — звезда — якорь — храм на востоке...

Какое отношение все это имело к поэзии Батюшкова? Главным достижением Батюшкова-поэта была элегия (в наследии Жуковского элегий не много, из них значительное воздействие на русскую поэзию оказало только раннее «Сельское кладбище»). Батюшков стал фактическим создателем того элегического канона, на который русская поэзия ориентировалась в течение нескольких десятилетий²⁰. Однако обновить традиционные элегические коллизии (любовь — разлука) и превратить собрание элегий в лирический роман с «метафизическим» сюжетом помогла ему именно восходящая к Жуковскому тема *пути*.

Глубинная связь с философией и поэтикой старшего друга отчетливо дает себя знать уже в элегическом цикле 1815 года (так называемом Каменецком цикле). Элегии этого цикла связывает воедино мотив странствия. На первый взгляд у Батюшкова путь совсем не тот, что у Жуковского. Прежде всего, он совершается не в аллегорическом, а в «реальном» пространстве, не в символическом, а в «историческом» времени; сам герой Батюшкова — не аллегорический «странник», а персонаж с земной биографией. Однако не случайно многие из элегических текстов Батюшкова оказываются густо насыщены отсылками к текстам «русского Грея», а облик элегической возлюбленной определенно получает черты аллегорических героинь Жуковского... «Путь» героя Батюшкова на фоне спиритуально-аллегорической лирики Жуковского переставал быть только путем «реальным»: его перипетии, не теряя своей привязанности к земному пространству и времени, приобретали вместе с тем спиритуальную и символическую окраску²¹.

В конце 1815 года тема пути в элегическом творчестве Батюшкова переносится — совершенно как у Жуковского — из «земного» в чисто спиритуальное измерение. Биографический план элегий лишается почти всякой конкретности. В послании-элегии «К другу» элегический сюжет превращается в род символического повествования о духовном странствии, проходящем че-

рез стадии обольщений, утрат, разочарований, отчаяния, надежды и обретения истины. Максимальная обобщенность лирического сюжета позволила выстроить его на предельно абстрактных образах: едва ли не главным «героем» элегии делается сам поэтический язык. Смена языковых планов (выступающих в качестве знаков разных культурно-идеологических ценностей) описывает «путь» поэта с не меньшей выразительностью, чем собственно «повествование»...

Элегии Батюшкова, конечно, содержали в себе ряд принципиально новых черт, в общем чуждых Жуковскому. Эмоция в них лишена той сверхперсональной всеобщности, рационалистической выверенности и сбалансированности, которые отличают поэтический мир Жуковского. Появившаяся у Батюшкова антитеза «памяти сердца» и «памяти рассудка» во многом подготовила дальнейшую эволюцию русской лирики²². И все же не следует забывать, что Батюшков, при всем своем незаурядном даровании и яркой индивидуальности, был во многом «поэтом школы Жуковского»²³. Молодой Пушкин об этом, во всяком случае, не забывал.

Воспитавшись как поэт в первую очередь на творчестве Жуковского и Батюшкова, Пушкин в 1818—1819 гг. неожиданно начинает «играть» с их поэзией. Из-под его пера в эту пору выходят сочинения, способные повергнуть в недоумение читателя и даже иного исследователя своей подчеркнутой «подражательностью» — такой, какой никогда не было даже в поэзии Пушкина-лицеиста. Таково «Выздоровление» (1818), которое по сей день может рассматриваться как «вольный парафраз одного из шедевров батюшковской лирики» и в котором, однако же, бесспорно присутствует озорная игра. Таково стихотворение «Там у леска, за ближнею долиной...» (1819), которое долго считалось старательной имитацией Жуковского и в котором исследования последнего времени позволили обнаружить тонкое пародийное задание... Эти и подобные им тексты (к их числу можно отнести и «Русалку», и «Дориду» 1819 года) не сводимы, однако, ни к подражанию, ни к «чистой» пародии — настолько тесно сплетены в них разные задания. Появление таких текстов было знаком того, что Пушкин вышел из поры ученичества. Уже не ограничиваясь воспроизведением внешних

примет художественно-стилевых систем Жуковского и Батюшкова, он теперь пытался проникнуть в их сердцевину, изнутри исследовать их механизмы. Выработавшиеся в лирике приемы аналитически-игровой рефлексии над творчеством старших друзей были развиты в «Руслане и Людмиле».

Вопрошающая рука

Фундаментальные принципы осуществленной Пушкиным творческой игры схематически можно описать так: Пушкин взял мотивы современной лирической поэзии — прежде всего инвариантную *тему пути* в лирике Жуковского и коллизии *несчастной любви и разлуки* в лирике Батюшкова — и подключил их к архетипическому сюжету волшебной сказки (утрата — поиски — обретение). Спроецированность лирики на сказочный план открывала перспективы для иронического обыгрывания лирики. «Руслан и Людмила» оказалась *поэмой о лирике* и в значительной степени поэмой, «сделанной» из лирики. Жанры, вовлекаемые в семантическое поле поэмы, стали одновременно и формой *изображения* поэзного материала (то есть «приключений» героев), и самим литературным *материалом*.

Эта игра возникает уже в завязке поэмы. Первая брачная ночь Руслана кончается незапланированно: его юная жена похищена неведомой злой силой. Руслан в растерянности:

Встает испуганный жених,
С лица катится пот остылый;
Трепеша, хладною рукой
Он вопрошает мрак немой...
О горе: нет подруги милой!

Перед нами *сюжетная* завязка — и естественно предположить в ней ряд аллюзий на нарративные тексты. Действительно, такие аллюзии несомненны. Узнаваема, в частности, отсылка к началу XI песни «Orlando Furioso» Ариосто: Руджиеро, освободивший Анджелику, видит, сколь неотразимо прекрасна она в своей наготе; он охвачен вожделением: «Руджиеро отбросил прочь копье и щит и извлек другое нетерпеливое оружие» (OF, XI, 3). Однако Анджелика, положив в рот волшебное кольцо,

исчезает с глаз рыцаря, и тому остается только «хватать руками воздух» и «обвинять женщину в столь неблагодарном и нелюбезном поступке» (ОФ, XI, 7)²⁴. Ариостовский подтекст здесь не только значим сам по себе, но еще как бы и «прогностичен» по отношению к развитию некоторых мотивов: мотив исчезновения с помощью волшебного предмета будет использован Пушкиным в последующих песнях, где окажется связан с темой Черномора — в свою очередь соотношенного с ариостовским старцем-отшельником, пытающимся овладеть усыпленной им Анджеликой — но, по причине старческого бессилия, без успеха (ОФ, VIII, 45—50).

Однако за отсылкой к Ариосто возникает еще более бурлескная ситуация. М.Г. Альтшуллер тонко отметил переключку между соответствующими стихами «Руслана и Людмилы» и эпизодом из ирой-комической поэмы В.И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вах», в котором повествуется о неожиданном исчезновении Елисея из постели влюбленной в него хозяйки публичного дома²⁵ (Майковым, заметим, в свою очередь травестируется Вергилий — эпизод бегства Энея от Дидоны; между прочим, этот эпизод был предметом пародийного обыгрывания и в «Orlando Furioso»²⁶):

...след уже простыл, любовник убежал.
Подушку хватъ рукой, нашла подушку хладну...

В общем, нагнетание отсылок к эпическим — волшебносказочным и ирой-комическим — текстам достаточно явно. Однако все эти «аллюзии» не покрывают смысла интертекстуальности эпизода; за ними возникает *современный* литературный контекст — элегии Батюшкова.

Введение батюшковской темы готовится и осуществляется на нескольких уровнях — начиная с наименее явных. Ю.М. Лотман отметил, что уже в стихах: «Падут ревнивые одежды // На цареградские ковры» — присутствует «батюшковский» компонент — во-первых, в использовании редкой ритмической фигуры (VI, по Тарановскому), характерной именно для поэзии Батюшкова; во-вторых — в использовании батюшковского образительного приема («в эротической сцене действие внезапно обрывается и внимание переносится на детали эстетизирован-

ного антуража, которые тем самым получают значение эвфемизмов...»²⁷). Эта скрытая интертекстуальность готовит появление более эксплицированного интертекстуального знака — переосмысленной лексической цитаты из Батюшкова. Описание реакции растерянного Руслана («Трепеща, хладною рукой // Он вопрошает мрак немой...») представляет собой вариацию стихов из «Воспоминаний» Батюшкова: «Рукою трепетной он мраки вопрошает»²⁸.

Но лексическая цитата в новом контексте получает новые функции. У Батюшкова соответствующая формула — составная часть элегической резиньяции. Она является частью развернутого сравнения безнадежных страданий лирического героя, удаленного от возлюбленной, с чувствами претерпевшего кораблекрушение путешественника:

Как странник, брошенный на брег из ярых волн,
Встает и с ужасом разбитый видит челн,
Рукою трепетной он мраки вопрошает,
 Ногой скользит над пропастями он,
 И ветер буйный развеивает
Молений глас его, рыдания и стон...
На крае гибели так я зову в спасенье
Тебя, последняя надежда, утешенье!..

У Пушкина эта ситуация иронически переосмысливается. Рассказ о растерянном Руслане сопровождается ироническим авторским комментарием-сопоставлением («Ах, если мученик любви // Страдает страстью безнадежно; // Хоть грустно жить; друзья мои, // Однако жить еще возможно» и пр.). «Мученик любви» — это и есть лирический герой элегий Батюшкова: коллизия, в которой оказался Руслан представлена, следовательно, как куда более «драматическая», чем та, в которой пребывают герои батюшковских элегий. Во второй песни иронический момент усугубляется, достигая степени издевательства в параллелизме между похищением Людмилы из объятий влюбленного Руслана и похищением курицы из-под крыл вождедеющего петуха. Эта параллель в своем мотивном генезисе восходит к Ариосто²⁹, в свою очередь пародировавшему традиционные эпические сравнения. Однако лексически и интонационно она проецируется в первую очередь на элегию Батюшкова: «Напрасно, горестью своей // И хладным страхом пораженный // Зовет любовницу петух...» —

«На крае гибели так я зову в спасенье // Тебя, последняя надежда, утешенье!..» (следует заметить, что негативная конструкция с «напрасно» — вообще типично батюшковская; ср.: «Напрасно осыпал я жертвенник цветами... Напрасно: Делии еще с Тибуллом нет»; в «Разлуке»: «Напрасно покидал страну моих отцов... Напрасно я скитался... Напрасно: всюду мысль преследует одна // О милой, сердцу незабвенной...») ³⁰.

Пушкин как будто совершенно определенно смеется над батюшковским «петраркизмом». Однако в пятой песни мы вновь встречаем возвращение к той же батюшковской элегии, с варьированием ее лексики и мотивов, — в вешем сне Руслана:

Он видит, будто бы княжна
Над страшной бездны глубиною
Стоит печальна и бледна...
И вдруг Людмила исчезает,
Стоит один над бездной он...
Знакомый глас, призывный стон
Из тихой бездны вылетает...

Здесь слышатся отголоски знакомых нам стихов о страннике, брошенном на брег из ярых волн и вопрошающем мраки трепетной рукою, но активизируются уже другие образно-мотивные и лексические элементы («Ногой скользит над пропастями он, // И ветер буйный развеивает // Молений глас его, рыдания и стон... // На крае гибели так я зову в спасенье // Тебя, последняя надежда, утешенье!..»), а также элементы стиховые (воспроизведение батюшковских рифм — комбинация глагольных на —*ает* и лексически тождественных *он* и *стон*). При этом батюшковский *метафорический* ряд преобразуется в «реальный» (что демонстрирует тонкость грани между реальным и метафорическим в элегическом мышлении). Элегическое вкрапление в пушкинский текст в данном случае, видимо, лишено пародического задания: сон Руслана прогностичен, но прогностичен вне комических импликаций ³¹.

Итак, один и тот же батюшковский претекст предстает по ходу развития поэмы то материалом для трагедии, то объектом стилизации. Этот принцип окажется важнейшим конструктивным принципом пушкинского текста; он будет выдержан на протяжении всей поэмы, зачастую представляя в еще более сложных формах.

Варяжский гость

Пример такого сложного построения, двойной направленности поэтического диалога дает так называемая «исповедь Финна». Давно отмечено, что в ней отразился сюжет «Песни Гаральда Смелого», широко известной по французскому переводу П.А. Малле и через французское посредство перешедшей в русскую литературу³². Песню эту переводили И. Богданович, Н. Львов, Н. Карамзин и К. Батюшков. Секрет особой популярности этого текста у русских авторов (и русских читателей) объяснялся связанностью «Песни» с русским материалом: речь в ней идет о безответной любви норманнского конунга Гаральда к одной из дочерей киевского князя Ярослава Мудрого. Гаральд совершает множество подвигов, но каждый подвиг вызывает холодно-равнодушную реакцию русской княжны («А дева русская Гаральда презирает», — в версии Батюшкова).

Исследователи издавна склонны были считать, что для рассказа о Финне был важен сюжет песни Гаральда как таковой; русские вариации песни рассматривались в основном как тексты-медиаторы. Однако анализ текста убеждает в том, что для Пушкина был значим не столько Малле, сколько именно его русский толкователь — Батюшков³³.

Пушкин ценил батюшковскую «Песнь Гаральда Смелого» как поэтический шедевр: об этом свидетельствуют и позднейшие использования ее образов, формул, синтаксиса и мелодических решений в стихах 1820-х годов (об этом см. ниже, во 2-й главе), и красноречивая помета напротив третьей строфы «Песни...» на полях батюшковских «Опытов...»: «Прекрасно». Это восхищение отразилось и в «Руслане». «Песнь Гаральда Смелого», среди прочего, помогла освоить «оссианический» модус поэтического повествования, соединить оссианизм с «гармонией» и сладкогласием, вообще стилистическими достижениями «школы гармонической точности»; на «северном» материале это лучше всех удавалось Батюшкову³⁴.

Достаточно сравнить корреспондирующие строки Батюшкова и Пушкина, посвященные возвращению героев на родину из боевых походов, чтобы убедиться в важности далеко не одних только «мотивных» переключек:

(Исповедь Финна)

(Песнь Гаральда Смелого)

Пора домой, сказал я, *други!*<...> С Гаральдом, *о други*, вы *страха* не знали,
И, *страх* оставя за собой, И в мирную пристань *влетели* с челном.
В залив отчизны *дорогой*
Мы с *гордой радостью влетели*.

Наряду с повтором ключевых слов, здесь примечательна изысканная фонетическая игра с согласными *г, р, д* и с гласным *а*, восходящая к графически-звуковому плану стихов Батюшкова и явно анаграммирующая имя «Гаральд». По сравнению с Батюшковым Пушкин значительно усиливает эту игру, так что соответствующий звукообраз как бы перетекает из стиха в стих (*други, дорогой, гордой радостью*), составляя фонетическую канву всего пассажа. Примечательно у Пушкина и «перевернутое» отражение консонантных сочетаний батюшковской «Песни...» («...о *други*, вы *страха* не *знали*» и «Залив отчизны *дорогой*») — явление антисимметрии, по М. Шапиро³⁵. Семантика предшествующей строки («И, *страх* оставя за собой...») в этом контексте приобретает озорной характер; она может быть прочитана как относящаяся не только к содержательному, но и к словесно-звуковому плану пушкинских стихов (в их *соотношении* со стихами Батюшкова): батюшковский «*страх*» (уже не как тема, а как *слово*, разделяющее два консонантных сочетания) действительно оставлен, так сказать, *за* текстом.

«Песнь Гаральда Смелого» в переложении Батюшкова оказывалась не столько очередным переводом древнего источника, сколько значимым фактом *современной* поэзии. Она встраивалась в контекст поздних элегий Батюшкова и в свою очередь приобретала элегические черты. «Я» Гаральда-певца в такой же степени выражало поэтическую концепцию Батюшкова, что и «я» элегий Каменецкого цикла, в которых мотив безответной влюбленности осложнялся необычными для русской элегической традиции мотивами странствия в чужих краях и участия в военных походах. Переложение древней «песни» встраивалось в контекст автобиографически подсвеченных батюшковских произведений с «оссианическим» колоритом³⁶. «Песнь» как бы демонстрировала сверхисторичность коллизий безответной любви, подключала их к универсальному архетипу судьбы. Вместе с тем Батюшков давал понять разными способами, что создан-

ный им «лирический роман» в основании своем реален, что он имеет биографическую подоснову и что, следовательно, сам поэт испытывает и переживает то же, что испытывали и переживали его герои. В рамках этого биографического мифа должна была прочитываться и «Песнь Гаральда Смелого»³⁷.

В истории Финна Пушкин «деконструирует» такую элегическую модель, переключая ее в комический модус и обнажая ее условно-литературный характер. То, что Пушкина интересовал здесь в первую очередь Батюшков, а не Гаральд, подтверждается тонким приемом: в повествовании Финна используется конструкция подчеркнуто автобиографического (то есть рассчитанного на соотнесение-проецирование лирического героя на автора) батюшковского «Пробуждения»:

Ни кроткий блеск лазури неба,
 Ни запах, веющий с полей,
 Ни быстрый бег коня ретива <...>
 Ничто души не веселит...

Эти батюшковские строки отзовутся в пушкинских стихах — рассказе Финна (Пушкиным воспроизводится батюшковское перечисление привлекательных атрибутов простой жизни — в виде однородных членов с последующим отрицающим их обобщающим словом: «ничто... не...»):

И все мне дико, мрачно стало:
 Родная куща, тень дубров,
 Веселы игры пастухов —
 Ничто тоски не утешало.

Союзником (и едва ли не «подсказчиком») Пушкина в деконструкции элегического модуса неожиданно оказался... Карамзин. В «Истории государства Российского» Карамзин поместил собственный прозаический перевод «Песни Гаральда Смелого» (из Малле) и снабдил песнь Гаральда выразительным комментарием: «Елизавета не презирала его: он следовал единственно обыкновению тогдашних нежных Рыцарей, которые всегда жаловались на мнимую жестокость своих любовниц»³⁸. Пушкин как бы распространяет ироническую сентенцию Карамзина на материал современной элегической поэзии и демонст-

рирует, что Батюшков тоже следует обыкновению «нежных рыцарей» и что жалобы его на «мнимую жестокость» возлюбленной имеют вполне конвенциональный и литературный характер.

Обнажение литературной конвенциональности соответствующего элегического мотива совершается посредством подключения его к иной — иронически-рационалистической — литературной традиции. Исследователи давно отметили, что в истории любви Финна и Наины отразились мотивы популярной сказки Вольтера «*Ce qui plait aux dames*», в свою очередь восходящей к сказкам А. Гамильтона³⁹. Следует добавить, что сказочные коллизии здесь инвертируются: если у Вольтера старуха, помогающая любви рыцаря, оказывается в конце концов прекрасной феей, то у Пушкина, напротив, вожделенная красавица неожиданно оборачивается безобразной старухой. Ситуация вольтеровской галантной сказки переосмысливается по модели вольтеровского «Кандида», где, как известно, вступает в игру тема времени, традиционно игнорировавшаяся любовно-приключенческими романами⁴⁰. Батюшковский «петраркизированный» мотив как бы вовлекается в силовое поле «вольтеровских» сюжетов, что и позволяет решить его пародически, обнажить его условность и продемонстрировать его потенциальный комизм. Вечная любовь без взаимности — смешна и небезопасна (а вдруг жестокая красавица со временем по тем или иным соображениям смилуется?)... Развязка любовной истории Финна и Наины — ядовитая насмешка над элегическим «петраркизмом».

В истории Финна усвоение поэтического искусства Батюшкова оказывается неотделимым от пародии и игры⁴¹.

Страдающая пленница

Эта амбивалентность сохраняется и в других эпизодах поэмы — в частности, в рассказе об участии Людмилы, похищенной чародеем. Оказавшись в замке Черномора, пленница созерцает открывающийся из окна унылый вид. Этот словесный «пейзаж» рисуется с помощью батюшковских поэтических приемов. Особенно выразительна подытоживающая зарисовку мотивно-фонетическая вариация того же «Пробуждения»:

(Пушкин)

И *звонкий лай* веселой ловли
В *пустынных* не *трубит* горах.

(Батюшков)

И *гончих лай*, и *звон* рогов
Вокруг *пустынного* залива.

С точки зрения изобразительной звукописи стихи Батюшкова изумительны. Пушкин тщательно сохраняет батюшковскую вокалическую структуру сильных иктов в первом стихе: *о — а — о — о*. При этом он форсирует некоторые приемы (связанные главным образом с использованием консонант): в частности, четырехкратное *л* (у Батюшкова — двукратное, к тому же разнесенное по двум стихам) позволяет Пушкину фонетически спаять темы *лая* и *веселья*, ассоциативно сопряженные и связанные с образом *охоты (ловли)* («звонкий лай веселой ловли»). Вместе с тем эти повторы помогают создать звуковой «эффект эха». Пушкин здесь как бы развивает приемы батюшковской звуковой живописи, стремится довести до предела — но отнюдь не пародийного! — ее изобразительные возможности.

Но в той же сцене мы встречаем и совершенно иной тип интертекстуальной игры. В описании переживаний Людмилы использована, в частности, модель того же «Пробуждения» (причем то самое место, которое уже обыгрывалось в рассказе Финна) — но использована совершенно не так, как в пейзажной зарисовке:

(Пушкин)

Увы, ни камни ожерелья,
Ни сарафан, ни перлов ряд,
Ни песни лести и веселья
Ее души не веселят...

(Батюшков)

Ни кроткий блеск лазури неба,
Ни запах, веющий с полей,
Ни быстрый лет коня ретива <...>
Ничто души не веселит...

Пушкин сохраняет все *формальные* признаки противопоставления красот бытия (у Батюшкова в первую очередь — природы) и равнодушного к ним героя, страдающего от безнадежной любви. Пушкин точно воспроизводит композиционно-синтаксический каркас соответствующего места элегии Батюшкова (точнее, чем в рассказе Финна) и даже сохраняет суммирующий негативный глагол («не веселит»). Но пародичность ситуации создается уже тем, что сетования передаются от элегического *субъекта* (мужчины) элегическому *объекту* (женщине).

Отвергаемые «красоты» мира, поданные сквозь призму женского восприятия, немедленно снижаются, приобретают травестийно-комический характер: они превращаются в «красоты»... модной и ювелирной лавки. Самый характер страданий Людмилы утрачивает ту экзистенциальную серьезность, которая была присуща любовным переживаниям лирического героя Батюшкова. Подчеркнутые лексические, грамматические и даже интонационно-синтаксические переключки лишь оттеняют принципиальную семантическую разницу контекстов и усугубляют комический эффект.

Эта игровая установка сохраняется и дальше. Сцена неудачного свидания Черномора с Людмилой описывается как травестийное побоище. Напуганный визгом Людмилы, Черномор

Хотел бежать, но в бороде
Запутался, упал и бьется;
Встает, упал...

Эти стихи представляют собой отчетливую пародическую отсылку к «Сну воинов» Батюшкова (вольному переводу отрывка из оссианической поэмы Парни «Иснель и Аслега»). Там, между прочим, описывается ужас героя, во сне сражающегося с чудовищем:

Бежать хотел — его нога
Дрожит недвижима, замлела;
Встает, и пал!

У Пушкина вместо героя — «горбатый карлик», вместо чудовища — решительная княжна... Оссианическая поэтика, которая была еще так важна Пушкину в исповеди Финна, теперь подвергается бурлескному снижению...

Сразу же после рассказа о постыдной ретираде Черномора совершается скачок в повествовании — возникает рассказ о сражении между Русланом и Рогдаем. Между тем этот скачок создает перебив только на *сюжетном* плане (как уже отмечалось, второстепенном и достаточно иллюзорном). В плане сплетения и амбивалентного варьирования *поэтических мотивов* здесь обнаруживается редкостная композиционная последовательность.

После травестийного сражения старика с девицей сцена схватки двух витязей дает героическую версию той же темы:

Их члены злобой сведены;
 Переплелись и костенеют;
 По жилам быстрый огонь бежит;
 На вражьей груди грудь дрожит —
 И вот колеблются, слабеют —
 Кому-то пасть...

Но эта новая, героическая версия темы битвы оказывается вместе с тем и новой версией интертекстуальной отсылки — к тому же «Сну воинов», который только что весело обыгрывался (выделяем повторенные Пушкиным ключевые слова; повтор синтаксических конструкций, кажется, не требует специальных обозначений):

Иный чудовище сражает —
 Бесплодно меч его сверкает;
 Махнул еще, его рука,
 Подъята вверх... *окостенела*;
 Бежать хотел — его нога
Дрожит, недвижима, замлела;
 Встает — и *пал!*..

Пародийное вновь предстало в амбивалентной переплетенности с серьезным, осмеяние — в соседстве с усвоением, негация — в соседстве с адаптацией...

Любовь сакральная и любовь профанная

Пока Людмила томится в замке Черномора, три героя заняты ее поисками. В рассказе об их странствиях на первый план выступает уже не поэзия Батюшкова, а поэзия Жуковского. В работе с материалом Жуковского Пушкин демонстрирует не менее сложные формы сочетания разных типов пародийной и внепародийной стилизации.

Самый знаменитый «пародический» эпизод пушкинской поэмы — посещение Ратмиром чудесного замка, населенного двенадцатью красавицами. Знаменит он в первую очередь потому, что на него и на заключенное в нем «пародирование» «Двенадцати спящих дев» Жуковского сам Пушкин указал непосред-

ственно в тексте поэмы («Прости мне, северный Орфей, // Что в повести моей забавной // Теперь вослед тебе лечу...»). В «Опыте опровержения на критики» (1830) Пушкин вновь упомянул об этой «пародии», истолковав ее как легкомысленную юношескую шалость, о которой он теперь сожалеет и в которой раскаивается: «Непростительно было (особенно в мои лета) пародировать, в угождение черни, девственное, поэтическое создание».

Однако еще Б. Томашевский заметил, что в этом пассаже многое не так просто, как кажется, и что его не следует «принимать за чистую монету». «...Следовало бы принять во внимание, — пишет выдающийся пушкинист, — что слово «пародировать» в языке Пушкина значило не совсем то, что оно означает ныне, то есть вовсе не обязательно включало в себя понятие литературной борьбы»⁴².

Исследователь не развернул своего замечания, хотя важность его мысли трудно переоценить. Действительно, в пушкинскую эпоху пародией могли называться явления, не связанные с идеей дискредитации «пародируемого» текста. Так, в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова в качестве «главного рода пародии» названо «сочинение, написанное по расположению другого известного творения, с обращением на другой предмет и произведением, чрез перемену некоторых выражений, другого смысла»⁴³. Этот «главный» тип пародии отделялся Остолоповым от других типов пародийности — в частности, от «писания стихов во вкусе и слогом известных худых стихотворцев»⁴⁴. Если второй тип пародирования подразумевает осмеяние, то с первым дело обстоит значительно сложнее.

Анализ соотношения эпизода с «девами» в пушкинской поэме и его «первоисточника» действительно убеждает в том, что интертекстуальные связи здесь никак не сводятся к «сатире» и «пародии» в узком смысле слова и что если Пушкин и говорил о «пародии», то в широком значении. Позднейшие сетования Пушкина имели в виду, конечно, не интенции его юношеской «пародии», а искажение ее смысла читательской «чернью», не способной увидеть в литературной игре ничего, кроме глумления над авторитетами... Это подтверждается письмом Пушкина к Бестужеву от декабря 1825 года: «Не понимаю, что у тебя за охота пародировать Жуковского. Это простительно Цертелеву, а не тебе. Ты скажешь, что насмешка падает на подража-

телей, а не на него самого. Милый, вспомни, что ты, если пишешь для нас, то печатаешь для черни, она понимает вещи буквально, видит твоё неуважение к Жуковскому и рада».

Каков же смысл пушкинской «пародии»?.. К моменту начала работы над «Русланом и Людмилой» свежей литературной новостью была вторая часть «Двенадцати спящих дев» — «Вадим»; первую часть («Громобой»), опубликованную в 1811 году, Пушкин знал с детства. «Громобоя» Пушкин уже обыграл в отроческой «Тени Баркова» (не предназначенной, впрочем, для печати). Вторая часть, вышедшая в 1817 году, была фактом современной литературы; элементом современного литературного контекста. Именно она оказалась первостепенно важна для Пушкина.

«Повесть в двух балладах» «Двенадцать спящих дев» была, как известно, поэтическим переложением прозаического повествования Шписа. При этом Жуковский трансформировал свой источник, придав ему большую морально-философскую концептуальность⁴⁵. Если первая часть «Двенадцати спящих дев» представляла собою повествование о грехе, возмездии и Божьем милосердии, то вторая разворачивалась как платоническая апология и апофеоз сакральной, небесной любви, противопоставленной любви профанной, земной. «Спящие девы» выполняют во второй части скорее служебную роль; основной интерес сосредоточен на странствии Вадима в поисках таинственно предуказанной неведомой цели, связанной со сверхчувственной любовью. Его странствие изображено как спиритуальное путешествие к высокой духовной цели, преодолевающее земные трудности, соблазны и искушения. «Вадим» оказался органически связан с контекстом *лирики Жуковского* — в частности, со стихами о духовном пути и водительствовающей странником небесной силе («Путешественник», а затем перепевающие и корректирующие его «Пловец», «Желание», «Путешествие жизни» и пр.). Это была попытка трансформации спиритуальной лирики в большую форму. Пушкин пронизательно почувствовал связь «Вадима» с «основным сюжетом» лирического мира Жуковского и обыграл эту связь со всем возможным блеском.

Наиболее драматический и сюжетно напряженный эпизод «Вадима» — рассказ о том, как Вадим спасает дочь киевского князя из рук великана-похитителя, а затем невольно поддается

чарам ее молодости и красоты. Этот героический эпизод парадоксально представлен Жуковским как *уклонение* от предначертанного пути, от высшей цели «путешествия»: странствие возобновляется только под влиянием мистических знамений, символизирующих дыхание запредельного и вечного в земном и преходящем. Встреча с киевской княжной осмыслена как соблазн земной (профанной) любви, как искушение и испытание героя. Эпизод вполне укладывался в рамки «философии любви» Жуковского и опирался на длительную традицию спиритуальной символики и эмблематики⁴⁶.

Пушкин, вступая в интертекстуальную игру с Жуковским, в свою очередь активизирует мотив *пути*. Но вместе с тем он совершает принципиальную деформацию сюжета «Вадима»: фабульным стержнем стало у него то, что у Жуковского было материалом сюжетной ретардации — «киевский» эпизод (спасение Вадимом княжны из рук злодея-похитителя, влюбленность в нее и приезд с нею в Киев к старому князю). То, что у Жуковского представлено как *уклонение* от пути (*преодоленная* «земная» влюбленность Вадима), оказывается главным содержанием пути Руслана; напротив, главная цель Вадима — зачарованный замок двенадцати дев и спиритуальное единение с ними во имя трансцендентного спасения — в «Руслане» передается Ратмиру, осмысливается как уклонение и к тому же пародически трактуется: «девы» оказываются не совсем «девами»⁴⁷... Но и этот эпизод далеко не сводится к простой травестии: отношения текстов Пушкина и Жуковского и здесь сложнее...

«Профанная» любовь изображается Жуковским в «Вадиме» как своего рода *преодоленная* трудность. Это вовсе не «низменная», не «порочная» и не отталкивающая страсть, греховность которой выступает, так сказать, наглядно и безусловно. Для изображения профанной любви Жуковский виртуозно использует арсенал средств утонченной эротической поэзии начала века — тот эротический язык, который особого совершенства достиг в поэзии Батюшкова, но который во многом был подготовлен самим творцом «Двенадцати спящих дев». «Сладострастие» и чувственное влечение здесь предельно эстетизированы и сублимированы. «Соблазн» лишен отталкивающих черт; он представлен в обаятельном и маняще-привлекательном виде. Только такой фон мог позволить сполна оценить все величие победы над «земным», преодоление его во имя «небесного».

Именно мотивы и поэтическая лексика этой «соблазнительной» сцены «Двенадцати спящих дев» оказались в первую очередь использованы в сцене ночного свидания Ратмира с одной из прелестниц. Целый ряд словесных деталей в сцене свидания прямо отсылает к соответствующему эпизоду балладной повести Жуковского. Характерно описание дремлющего Ратмира:

Его чело, его ланиты
Мгновенным пламенем горят;
Его уста полуоткрыты
Лобзанье тайное манят.

Эти стихи буквально смонтированы из формул Жуковского, описывающих спасенную киевскую княжну и влечение к ней Вадима:

*Горящих персей младость,
И мягкий шелк кудрей густых,
По раменам разлитых,
И свежий блеск ланит младых,
И уст полуоткрытых
Палящий жар...*

*Уже, исполнены огнем
Кипящего лобзанья,
На девственных ее устах
Его уста горели....*

От «пародии» следовало бы ожидать снижающего комизма — его здесь нет. Сцена ночного свидания — что бы ни говорили критики-пуристы вроде Воейкова — несомненно, одна из самых «поэтических» сцен во всей поэме. Своим стилистическим оформлением она близка не только стилистике Батюшкова и Жуковского, но и стилистике эротических стихотворений Пушкина 1810-х годов⁴⁴. Вместе с тем момент смысловой инверсии здесь все же, несомненно, присутствует. Это подтверждается тем, что в сцену ночного свидания, построенную на вариациях Жуковского, Пушкин искусно включает игру с еще одним «претекстом». Стихи: «*Проснись — твоя настала ночь! // Проснися — до-рог миг утраты!.. // Она подходит, он лежит // И в сладострастной неге дремлет...*» — отсылают к знаменитым стихам из «Вельможи» Державина: «*Проснися, сибарит! ты спишь // Иль только в*

сладкой неге дремлешь». Отсылка достаточно откровенная — на уровне интонационной и — почти точной — лексической цитаты (подкрепленной интертекстуальной игрой на рифмах).

Пушкинская игра переводит державинский образ в иной ценностный план. Державинский герой — безусловно негативный персонаж, носитель зла и порока. Его эгоистический гедонизм и «сладострастие» — атрибуты развращенной души, забывшей добродетель и гражданский долг. Характерно, что сразу же за обращением к «сибариту» в «Вельможе» следуют инвективы и утверждение неотвратимости Божьего возмездия («Злодей, увь! — и грянул гром»). «Пародийность» пушкинского текста здесь совершенно особого свойства: она направлена не на осмеяние претекстов, а на их ценностное инвертирование: то, что у Жуковского (и Державина) представлено соблазном и заблуждением, Пушкин лишает негативного оценочного ореола. Соединив перепевы стихов Державина с перепевами стихов Жуковского, тщательно сохранив лексико-стилистическую окраску претекстов, но одновременно *аксиологически инвертировав их*, Пушкин добился разительного эффекта: он освободил тему эротического гедонизма от негативных коннотаций и заставил стихи о «пороке» звучать «позитивно». Это был неожиданный и вызывающе-остроумный ход: граница между «любовью сакральной» и «любовью профанной» оказалась демонстративно уничтожена.

Искушения в пути

Вместе с тем откровенная игра с «Двенадцатью спящими девами» в эпизоде с Ратмиром у «прелестниц» — только верхушка интертекстуального айсберга⁴⁹. Ратмир не одинок в своих отношениях с созданиями Жуковского. Мотивы Жуковского сопровождают *всех* богатырей на протяжении их странствий в поисках Людмилы: их странствия осуществляются как бы в пространстве поэзии Жуковского; мотив духовного пути получает многостороннее — и порою куда более дерзкое, чем в эпизоде с «девами», — обыгрывание. Одним из фоновых текстов для темы «странствия» оказалась баллада «Людмила».

Сразу же после рассказа о приключениях Ратмира поэма возвращается к Руслану, неуклонно продолжающему свои поиски.

Знаком длительности его пути оказывается информация о произошедшей смене времен года:

И дни бегут; желтеют нивы
С дерев спадает дряхлый лист;
В лесах осенний ветра свист
Певищ пернатых заглушает...

Эти стихи — на что правильно обратил внимание П.Н. Шеффер³⁰ — представляют собой вариацию стихов из «Вадима» Жуковского:

И дни бегут — весна прошла,
И соловьи отпели,
И липа в рощах отцвела,
И нивы пожелтели.

Но интертекстуальная игра здесь значительно сложнее: пушкинские строки вместе с тем представляют собой завуалированную отсылку к знаменитым стихам «Людмилы» (сохранившиеся в рифмах «лист» и «свист» перешли в пушкинский текст без изменений, зато «глушь» трансформировалась в однокоренное «заглушает», «черный ворон» обернулся «пернатыми певичками»):

Чу! в лесу потрясся лист.
Чу! в глуши раздался свист.
Черный ворон встрепенулся...

Отсылка к балладе значима: топика «Людмилы» мерцает сквозь весь рассказ о путешествии Руслана и вовлекает в зону своего воздействия других персонажей. Так, к «Людмиле» же отсылают стихи, посвященные Фарлафу, готовящемуся совершить свое злодейство (референтность подчеркивается тем, что соответствующее четверостишие выделено в общем стиховом потоке графически — пробелами — как своеобразная микроглавка):

Луна чуть светит над горою;
Объяты рощи темнотою,
Долина в мертвой тишине...
Изменник едет на коне.

Игра с претекстом здесь приобретает изощренность и многоступенчатость. Аллюзионны мотивы — они отсылают к зна-

менитому «ночному пейзажу» Жуковского: «Вот уж солнце за горами... Мрачен дол, и мрачен лес... Бор заснул, долина спит». Аллюзионен и самый состав рифм: рифмами на -ою и -не началась «Людмила»:

— Где ты, милый? Что с тобою?
С чужеземною красою
Знать, в далекой стороне
Изменил, неверный, мне...

С другой стороны, тема «измены» у Жуковского как бы провоцирует появление образа «изменника» у Пушкина. В ответ на сетования Людмилы появляется роковой всадник («Скачет по полю ездок»); его роль Пушкин пародически передает трусливому Фарлафу: именно ему предстоит оказаться носителем смерти и мчать на коне очарованную девицу...

Но еще до встречи с Фарлафом Руслану предстоит претерпеть много серьезных испытаний:

То бьется он с богатырем,
То с ведьмою, то с великаном,
То лунной ночью видит он,
Как будто сквозь волшебный сон,
Окружены седым туманом,
Русалки, тихо на ветвях
Качаясь, витязя младого
С улыбкой хитрой на устах
Манят...

Эти испытания пришли из послания Жуковского к Воейкову:

Там бьется с Бабою-Ягой...
Чем ближе он, тем дале свет:
То тяжкий филина полет,
То вранов раздается рокот;
То слышится русалки хохот;
То вдруг из-за седого пня
Выходит леший козлоногий...

Аллюзии на послание Жуковского к Воейкову здесь проведены на нескольких уровнях: персонажей, мотивов, ключевой лексики, поэтического синтаксиса («То... То... То...»). Послание Жуковского, как известно, содержало в себе своеобразную программу-план будущей поэмы, к созданию которой его уси-

ленно подталкивали литературные друзья, особенно настойчиво — адресат послания, А.Ф. Воейков. Однако Б.В. Томашевский по поводу заключенной в послании «программы» заметил: «Эта программа сказочной поэмы не была осуществлена Жуковским, да и вряд ли могла бы быть им осуществлена. Уже после этого послания Жуковский довел до конца свою поэму-балладу «Двенадцать спящих дев», в которой вполне отразились типические свойства поэзии, далекой от того, чем могла бы быть поэма, написанная по данному плану. Этим планом вдохновился Пушкин и осуществил его»⁵¹. Исследователь точен в одном, но неточен в другом: нетрудно заметить, что Пушкин не столько «развертывает» план Жуковского, сколько дает подобный же план-конспект, хотя и с другими обертонами и новыми семантическими нюансами. Здесь возникает нечто похожее на то, что сам Томашевский отметил в связи с «ариостовским» пластом поэмы: как и в случае с ариостовскими отсылками, Пушкин создает иллюзию сказочного повествования, насыщенного происшествиями и приключениями; в действительности все они уложились в одно предложение!⁵²

Ловко уклонившись от «поэзного» развития материала, Пушкин одновременно трансформирует данный у Жуковского простой перечень волшебных-сказочных мотивов в проблемную коллизию. Речь идет о *русалках*, которые в поэтическом «конспекте» Жуковского никак не выделены из общего ряда сказочных мотивов. В рассказе Пушкина они передвинулись на центральное место и — что важно — оказались сделаны *манящими* русалками. Это, конечно, произошло не случайно.

Тема манящих русалок выступает в «Руслане и Людмиле» как парадоксально связанная с философией сакральной любви в платонической поэзии Жуковского. Как раз к началу работы Пушкина над «Русланом» Жуковский создает переложение баллады Гете «Рыбак» — стихотворение, в котором Русалка чарующим пением увлекает героя в водную бездну. В 1819 г. Пушкин «по мотивам» Жуковского создает стихотворение «Русалка» — по замечанию исследователя, «изящную стилизацию на грани пародии», где «за романтическим томлением обнаруживается томление иного рода»⁵³. В действительности, видимо, граница пародии все же была Пушкиным перейдена — точнее, автор-

повествователь то и дело скользит по обе стороны этой границы. Подобный же путь проделан и в «Русалане и Людмиле», куда русалки Жуковского переселились во множестве и в разных обличьях.

Первая русалка появляется в рассказе о посмертной судьбе побежденного Рогдая (заключительные стихи Песни второй). А.Л. Слонимский проницательно услышал в соответствующих стихах «легкую музыку романтизма, какой еще не было даже у Жуковского»⁵⁴. Парадоксальным образом исследователь, однако, связал пушкинский текст с поэзией Жуковского лишь затем, чтобы резко противопоставить их: «Не получилось бы у Жуковского ни этого нагнетательного речевого напора, создаваемого тройным певучим созвучием на «ая» (Рогдая — молодая — лобзая) и повторным соединительным «И» в начале трех стихов («И слышно было...» — «И, жадно...» — «И долго»), ни этой инструментовки на «л» с ассонансами внутри стиха (русалка — хладны — приняла — увлекла), ни этой убаюкивающей мелодии стиха»⁵⁵. Это заключение тем неожиданнее, что приемы, точно описанные замечательным исследователем, не то что бы восходят, но попросту *отсылают* к Жуковскому. «Повторное соединительное «И» в начале стихов» — излюбленный прием Жуковского⁵⁶. Об «убаюкивающей мелодии стиха» как доминанте мелодической системы Жуковского говорить излишне. Что же касается «инструментовки на «л» с ассонансами внутри стиха», то она ведет не только к эвфоническим приемам Жуковского в целом, но и к конкретному тексту — непосредственно к «Рыбаку» («И влажною всплыла главою»). «Легкая музыка» во всяком случае свидетельствует о том, что эти стихи не могут быть сведены к комическому заданию — и в то же время момент иронической игры здесь несомненен.

Следующие русалки — в количестве не менее дюжины — являются Ратмиру. «...Описывая призывы прелестницы из замка, — отмечает А.С. Немзер, — Пушкин прямо цитирует «Рыбака»: «Она манит, она поет...» (ср.: «Она поет, она манит...»)»⁵⁷. Поет и манит у Жуковского, как мы помним, именно русалка... Следовательно, в «Руслане и Людмиле» именно русалки заступили места двенадцати очарованных дев... Об амбивалентности сцены в замке нам уже довелось говорить выше.

Таким образом, повествовательный скачок (перебив повествовательных планов) от рассказа о Рогдае к рассказу о пути Руслана опять же (как в разобранный выше случае с двумя «сражениями») оказывается мнимым: поэтическая тема органично продолжается. Русалки Жуковского пленили Ратмира; русалки, явившиеся из поэзии Жуковского, искушают и Руслана — и опять привычным им способом; Пушкин вновь перефразирует «Рыбака» («с улыбкой хитрой на устах // Манят...»).

Русалки, искушающие героя, — своего рода бурлескный вариант эпической темы искусительниц-сирен из «Одиссеи» (XII, 181—196). Гомеровский эпос со времен раннего средневековья стал одним из оснований европейской цивилизации («Библия и Гомер»). Гомер читался именно сквозь призму Библии — как символический и аллегорический текст; такое понимание Гомера создало основание для аллегорической интерпретации (и, следовательно, «оправдания») литературы как таковой, для примирения ее с философской и религиозной мудростью⁵⁸. Путешествие Одиссея предстало в этой перспективе как фигуративное описание земного странствия души сквозь соблазны и заблуждения к небесному Отечеству (поэтому путь Одиссея мог соотноситься с библейской притчей о блудном сыне). Сирены-искусительницы предстали в этом контексте как аллегорическое изображение искушающих душу греховных соблазнов. Символическое восприятие гомеровского эпоса оказалось не чуждым и самому Жуковскому: во всяком случае, приступая много лет спустя к переводу «Одиссеи», он не случайно рассматривал свой литературный труд как исполнение особой, в сущности сакральной, миссии...

Пушкин с исключительной проницательностью ощутил зависимость и «Вадима», и стихотворений второй половины 10-х годов, да и всего художественного мышления Жуковского, от этой религиозно-аллегорической парадигмы, от сакрально-символического понимания темы «пути». Он остроумно связал поэтический «архетип» искушения с введенным Жуковским в русскую поэзию преромантическим образом русалки. Но он пошел и дальше.

В отличие от не устоявшего перед соблазном Ратмира, Руслан с честью преодолевает искушения и остается неподвластным русалочьим чарам:

Но, тайным промыслом храним,
Бесстрашный витязь невредим;
В его душе желанье дремлет,
Он их не видит, им не внемлет,
Одна Людмила всюду с ним.

За этими стихами проступает отсылка к платонической «Песне» Жуковского:

Мой друг, хранитель-ангел мой...
Ты всюду спутник мой незримый...
Тобой и для одной тебя
Живу и жизнью наслаждаюсь.

Эта имплицитная отсылка чрезвычайно важна. Тема платонической любви, будучи окружена «русалочьими» мотивами, предстает как тема *подавляемого соблазна*. Обратной стороной целомудрия оказывается острое и мучительное тайное вождение. Искушающие «русалки» — его символ и воплощение. Уйти от этого искушения нельзя, поскольку оно, по Пушкину, заложено в природе вещей. Пушкин демонстрирует условность и несообразность с природой спиритуализованного поэтического платонизма, вводя в рассказ о неподвластности Руслана русалочьим чарам *мотивировку* — элемент, который был невозможен ни в эмблематически-аллегорической песне, ни в элегии.

В «Руслане и Людмиле» верность «спутнику незримому» расценивается как преодоление «законов природы». «Реалистического» объяснения этому явлению найти невозможно, и потому поэт иронически выдвигает мотивировку «чудесную» («тайным промыслом храним»). Половое воздержание предстает в поэме таким же — если не бóльшим — чудом, что и воскрешение убитого Руслана с помощью живой и мертвой воды или освобождение Людмилы от чар волшебного сна с помощью волшебного кольца. «Тобой и для тебя одной» можно жить только под воздействием спасительной силы тайного промысла!

Но вот Руслан находит Людмилу («мистическое» стремление к которой оберегало его от манящих русалок). Людмила, однако, оказывается околдована чудесным сном! Неужели героические усилия оказались напрасными?.. Тема искушения получает новый поворот в рассказе о платонических отношениях Руслана со спасенной им спящей княжней: «Но юный князь, // Бес-

плодным пламенем томясь, // Ужель, страдалец постоянный,
 // Супругу только сторожил, // И в целомудренном мечтанье,
 // Смирив нескромное желанье, // Свое блаженство находил?»
 Описание странного положения Руслана — по сути, описание типовой ситуации, в которой пребывают элегические герои или герои спиритуально-эротических песен Жуковского (блаженство в целомудренном мечтаньи). И опять же для объяснения такой ситуации вводится деконструирующая саму ситуацию мотивировка. Причем мотивировка эта опирается на систему, принципиально чуждую элегическому мышлению, — на искусство утонченной чувственной эротики («Без разделенья // Унылы, грубы наслажденья...»). Но и эта мотивировка признается не вполне достаточной сама по себе и подкрепляется ссылкой на летописное свидетельство «монаха» (в рукописной редакции — «историка Никона»), авторитетно верифицирующее достоверность «подвига» Руслана...⁵⁹ Половое воздержание (прежде представленное как чудо) теперь издевательски трактуется как подвиг, достойный войти в летописное сказание...

Варьируя на разные лады соответствующую тему, находя ей все новые и новые комические мотивировки, Пушкин демонстрирует, что «поэтическая девственность», одушевляющая элегические сочинения Жуковского, имеет прежде всего условно-литературный характер. Целомудрие не в природе вещей, а только в природе поэтического дискурса.

Встреча у рыбачьей хижины:

Пушкин, Батюшков, Жуковский и Барков

Наиболее дерзкая (куда более дерзкая, чем в сцене с двенадцатью «девами!») насмешка над «девственной» эротичностью поэзии Жуковского и Батюшкова возникает в сцене встречи Руслана с Ратмиром, нашедшим счастье в пасторальной любви на лоне природы (пятая песнь). Портрет юной «пастушки», пленившей Ратмира, демонстративно строится на варьировании Батюшкова, в первую очередь его «Элегии из Тибулла»:

(Пушкин)

(Батюшков)

Из темной хаты выбегает

Младая дева; стройный стан,
 Власы, небрежно распущенны,

Беги навстречу мне, беги из мирной сени,
 В прелестной нагоде явись моим очам:

Улыбка, тихий взор очей,
И грудь, и плечи обнажены,
Все мило, все пленяет в ней.

Власы развеяны небрежно по плечам,
Вся грудь лилейная и ноги обнажены...

Впрочем, «власы, небрежно распущенны» отсылают и к другому месту той же батюшковской элегии («И с распущенными по ветру волосами»).

«В описании ощутимо вожделение, но непонятно, чье это вожделение — Руслана или рассказчика», — глубокомысленно замечает по поводу этой сцены «Руслана и Людмилы» Ж.-Ф. Жаккар⁶⁰. Используя понятийную систему женевского исследователя, можно было бы смело ответить: «Это вожделение Батюшкова». Действительно, специально доказывать спроецированность этих стихов на стихи Батюшкова излишне, настолько «батюшковские» здесь и общая ситуация, и мотивы, и детали словесного портрета, и самый эротический язык⁶¹. При этом самому Пушкину, судя по всему, было, в общем, совершенно безразлично, кого из героинь поэмы наградить таким элегическим портретом. Первоначально по батюшковской модели строился «портрет» спящей Людмилы, обнаруженной Русланом в саду Черномора. Черновая редакция поэмы дает такое чтение:

Он видит милые красы
Врагом коварным похищенны
И грудь и ноги обнажены
И распущенные власы...

Но поэт, видимо, пожелал сохранить понравившийся ему портрет героини в динамике (он вообще ценил в описаниях Батюшкова «живость»): зарисовка *спящей* Людмилы не давала такой возможности. В итоге портрет безболезненно перешел от «главной» героини к периферийной (что, кстати, лишний раз подтверждает факультативность персонажей «Руслана и Людмилы» по отношению к «словесному материалу»)...

Вместе с тем за «вожделением» Батюшкова Пушкин пронизательно ощутил и «вожделение» его друга, поэтического предшественника и литературного соратника — Жуковского. Рассказ-исповедь Ратмира, следующий за портретом героини, отсылает к уже знакомой нам «Песне» Жуковского («Мой друг, хранитель-ангел мой»):

(Пушкин)

Она мне жизнь, она мне радость!
 Она мне возвратила вновь
 Мою утраченную младость,
 И мир, и чистую любовь.

(Жуковский)

С тобой, один, вблизи, вдали,
 Тебя любить — *одна мне радость*;
 Ты мне все блага на земли;
 Ты *сердцу* жизнь, ты жизни сладость.

«Отсылка» оформлена в высшей степени виртуозно: не говоря уже о повторяющихся («традиционных») рифмах, следует заметить, что первая строка приведенного фрагмента (ключевая для раскрытия «темы Жуковского») как бы смонтирована из двух полустиший «Песни»; при этом местоимение «она» выступает как фонетический субститут использованного Жуковским числительного в функции прилагательного — «одна». Вместе с тем пушкинский первый стих синтаксически полностью параллелен четвертому стиху соответствующего четверостишия Жуковского, а состав и последовательность ударных гласных повторяют его второй стих (*a — u — a — a*)...

В идиллическом эпизоде «Руслана и Людмилы», казалось бы, при всем желании невозможно обнаружить какое бы то ни было полемическое задание. Даже придиричиво-недоброжелательный Воейков отозвался об этом месте почти восторженно: «По моему мнению, самый приличный, самый целомудренный и самый лучший по содержанию и слогу во всей Поэме есть эпизод об отречении от мира роскошного Хана Хазарского»⁶². С другой стороны, характерно, что известный ценитель радостей жизни Д.Д. Благой отнес этот эпизод к числу «недостатков» пушкинской поэмы: «... Несомненным анахронизмом (!) является и «опрощение» князя Ратмира, полюбившего «пастушку» и ставшего рыбаком. Недаром этот эпизод так восхищал критиков-карамзинистов...»⁶³

Однако заблуждались оба критика — и Воейков, и Благой. «Самый целомудренный» эпизод поэмы оказался *вместе с тем* едва ли не одним из самых непристойных. Заключение монолога Ратмира отсылает не только к «Песне» Жуковского, но и к сочинению совсем иного жанра — знаменитой «Оде Приапу» Баркова. Герой барковской оды — престарелый фаллос — рассказывает Приапу о своих былых подвигах и, в частности, о том, как ему довелось «еть» саму Прозерпину. Он навеки сохранил восхищение тем «путем претесным», что открылся под «лобком прелестным» дочери Цереры:

О! путь любезнейший всем нам!
Ты наша жизнь, утеха, радость,
Тебя блажит Юпитер сам,
Ты нам даешь прямую сладость.
Ты сладко чувство в сердце льешь<...>
Ты жизнь отъемлешь и даешь⁶⁴.

Пушкин, несомненно, был немало позабавлен тем, что целомудреннейшие стихи Жуковского почти буквально совпали со строками самого нецеломудренного русского поэта. Дополнительную пикантность этому обстоятельству придавало то, что Жуковский, разумеется, о таком совпадении не помышлял (как оно оказалось возможным — особый вопрос, который, разумеется, должен решаться не на основе «психоаналитических» фантазий, а на основе изучения предыстории русского элегического языка). «Самый лучший по содержанию и по слогу эпизод» строится на двойном коде — коде Жуковского и коде Баркова; барковские мотивы в пасторальном контексте и «на фоне» песни Жуковского начинают звучать особенно уморительно. За одним планом просвечивает другой: говорится одно — в высшей степени целомудренное и возвышенное, подразумевается другое — в высшей степени чувственное и непристойное... Посредством такого приема за спиритуализмом платонической лирики обнаруживается острое вожделение. Этому приему в поэзии Пушкина еще предстоит сыграть немаловажную роль...

Из деконструирования лирико-элегических моделей вырастает не только конструкция поэмы, но и ее, так сказать, эротическая философия. О «чувственности» пушкинской поэмы говорили еще ее первые критики — начиная с А. Воейкова⁶⁵. Говорили об этом и те исследователи, которым не требовалось во что бы то ни стало сводить поэму к «историзму» и «реализму»⁶⁶. Однако «эротизм» и пресловутая «чувственность» «Руслана и Людмилы» — это не столько факт мировоззрения Пушкина, сколько элемент *литературной формы* поэмы, определившийся именно в результате конструктивной деформации опыта предшественников. Перелицовывая и обыгрывая структурные особенности лирики Жуковского и Батюшкова, Пушкин *вместе с тем* перелицовывает и «пародирует» сопряженную с ней платоническую философию любви. Пушкининым соответствующая

«философия» была осмыслена как элемент лирико-элегической системы и как элемент *лирического жанра*. Естественно, перелицовка жанра приводила к диаметрально противоположным содержательным решениям. Эротическое «содержание» «Руслана и Людмилы» вырастает во многом из игры с «формой». Никакой реальной позитивной философии любви (которая могла бы выступить в качестве действительной альтернативы неоплатонизму Жуковского и Батюшкова) в «Руслане и Людмиле» не было. Именно в этом смысле — как признание приоритета экспериментаторски-формального задания — следует, видимо, понимать позднейшее замечание Пушкина о своей поэме: «Не заметили даже, что она холодна»⁶⁷.

Вместе с тем, деформируя поэтические тексты Жуковского и Батюшкова, Пушкин подходит к ним как к бесспорной литературной ценности: пушкинская поэма, в которой так много пародий на Жуковского и Батюшкова, — в то же время произведение «школы Жуковского и Батюшкова». «Пародирование» Батюшкова и Жуковского оказывается парадоксальной формой *апологии* их поэзии. Деконструируя «поэтический платонизм» лирики своих старших друзей, обнажая конвенциональность их мотивов, Пушкин одновременно демонстрирует драгоценность созданного «школой» поэтического языка, показывает, что он способен выдерживать все игровые трансформации и сохранять свои поэтические качества *в любых контекстах*. Для «бунта» против самого элегического языка пора еще не пришла.

«Победителю ученику от побежденного учителя»

Современники не смогли оценить заложенного в «Руслане и Людмиле» принципа игровой двупланности и поэтической амбивалентности. Поэтому они не смогли оценить и заключенный в ней игровой диалог Пушкина со старшими поэтами. Внимание первых критиков буквально скользило рядом с диалогическими местами, не зацепляясь за них. Так, Воейков целый пассаж в своей пространной рецензии посвятил стихам: «Трепеща, холодной рукой // Он вопрошает мрак немой». Но в этих стихах он заметил только эпитет «немой» и на него растратил все свое красноречие: «*Вопрошать немой мрак* смело до непонятности, и если допустить сие выражение, то можно будет написать: *гово-*

рящий мрак, болтающий мрак, болтун мрак, спорящий мрак, мрак, делающий неблагопристойные вопросы и не краснея на них отвечающий: жалкий, пагубный мрак»⁶⁸. Воейков отметил и историю Финна, и эпизод с приключением Ратмира в замке красавиц — но только затем, чтобы осудить их с точки зрения морали: «...Можно б было посоветовать молодому Автору эпизодическую повесть об любви Финна и Наины, разговоры сего волшебника (Песнь 1) и эпизод, в коем он рассказывает нам приключение Ратмира в замке, где

Не монастырь уединенный,
Не робких инокинь собор,

при втором издании заменить чем-нибудь другим, не столько низким и грубым»⁶⁹. Последующие критические дебаты о поэме оказались в большей или меньшей степени связаны с замечаниями Воейкова: обсуждался вопрос, допустимо ли называть мрак немым и совместимы ли с правилами благопристойности описания приключений Ратмира. О поэзии Батюшкова и Жуковского и об отношении к ней молодого Пушкина в этой связи не было сказано ни слова.

Но по крайней мере один из участников поэтического диалога, судя по всему, прекрасно понял «мораль» пушкинского интертекстуализма и оценил ее по достоинству. Сразу же по завершении поэмы Василий Андреевич Жуковский преподнес Пушкину свой портрет со знаменитой надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя в тот высокаторжественный день, в который он окончил свою поэму «Руслан и Людмила». Марта 26. Великая Пятница». Что имел в виду Жуковский, говоря о «победителе ученике» и «побежденном учителе»? Наиболее пространное мнение гласит, что старший поэт таким образом признал «победу» Пушкина в деле создания жанра национальной сказочной поэмы. Именно после появления «Руслана и Людмилы» Жуковский навсегда оставил долго вынашивавшийся замысел поэмы «Владимир» и уже никогда к нему не возвращался⁷⁰.

Между тем в действительности смысл надписи Жуковского более сложный и более двусмысленный, чем обычно принято считать. Об этом свидетельствуют, между прочим, некоторые ее детали, на которые исследователи никогда не обращали долж-

ного внимания. Дело в том, что понятие «высокоторжественный день» обладало в эпоху Жуковского и Пушкина строгим терминологическим смыслом (собственно, таким смыслом оно обладало до конца имперской эпохи): «высокоторжественные дни» — это особые церковные праздники, «дни Восшествия на Престол и Коронации Государя, дни Тезоименитства и Рождения Государя, Государыни, Наследника Цесаревича»⁷¹. Высокоторжественные дни относились церковью к разряду Великих праздников и рассматривались как «совокупные торжества Церкви, Царя и Отечества»⁷². Применяя к Пушкину понятие «высокоторжественного дня», Жуковский, таким образом, объявлял его *монархом*: появление «Руслана и Людмилы» приравнивалось одновременно к рождению и ко вступлению на престол нового царя. Таким образом, именно Пушкин объявлялся царем русской поэзии, а себе Жуковский отводил роль претендента, добровольно уступающего право на поэтическую корону. Эта властительная тема усиливалась датой — Страстной Пятницей, днем священного воспоминания о крестной муке Христа. Такого рода параллель была чрезвычайно значима для развивавшейся Жуковским концепции монархической власти: показателен в этой связи параллелизм судьбы монарха и Христа, развернутый в его послании «Императору Александру» (причем как раз в связи с темой коронации).

Однако если бы смысл надписи ограничивался только этим серьезным планом, она свидетельствовала бы о вопиющей невосприимчивости Жуковского к самому духу пушкинской поэмы. В этом Жуковского заподозрить трудно. Творец «Вадима» сам был корифеем арзамасской галиматьи, мастером гротеска, нонсенса и пародии. Соответствующие качества он прекрасно замечал у других и высоко их ценил. Надпись Жуковского — двусмысленна, как двусмысленна сама пушкинская поэма. Наряду с серьезным и иницилирующим смыслом, у слов Жуковского есть и второй смысл, шутивно-иронический («арзамасский»). Надписывая свой портрет, Жуковский явно имел в виду и второй, пародийный план пушкинской поэмы: он признавал, что Пушкин «превзошел» его на пути пародической игры, то есть оказался не только царем поэзии, но и царем *царства пародии*.

Корректность такого толкования подтверждается письмом Жуковского к Вяземскому от 12 января 1816 г., написанным в

самый разгар боев арзамасцев с «беседчиками». В этом письме Жуковский, между прочим, сообщал, что начал писать пародию на свою собственную (!) балладу «Старушка», в которой главными действующими лицами должны были стать Шаховской и Шишков. Жуковский высказал пожелание, чтобы продолжил и закончил эту балладу Батюшков. Свое предложение поэт мотивировал следующей выразительной фразой: «Ему, царю пародий, совершить этот подвиг» (А. 2, 345). «Царем пародий» Батюшков был здесь назван как автор «Певца в Беседе славно-россов» — пародийного перепева «Певца во стане русских воинов» Жуковского. Текст Батюшкова, пародически использовавший форму гимна Жуковского, вместе с тем парадоксально утверждал значимость и авторитетность «пародируемого» сочинения — что Жуковский (в отличие от некоторых современных исследователей), конечно, отчетливо понимал⁷³.

В 1820 г., когда Пушкин завершил «Руслана и Людмилу», Батюшков находился вне России и уже не принимал сколько-нибудь активного участия в русской литературной жизни. Предложения Жуковского «свершить подвиг» он не принял и от славы «царя пародий» решительно отказался. Еще до своего отъезда в Италию он, уже вступая в темную полосу безумия, заявил о неприязни ко всякого рода шуточным и пародийным произведениям, в том числе и к своим собственным⁷⁴. В этих условиях Пушкин оказывался единственным лицом, которому Жуковский мог по праву передать корону «царя пародий».

Пушкин «победил» Жуковского не только потому, что написал поэму, которой Жуковский не написал, но и потому, что выстроил эту поэму в высшей степени нетривиально. Он сделал ее центральным конструктивным элементом пародическую игру с лирическими формами (на что Жуковский определенно не решился бы) и провел эту игру виртуозно, умело и убедительно. Разработанным здесь принципам амбивалентной игры в пушкинской поэзии оказалось суждено большое будущее.

Глава вторая ЮГ КАК ЭКСПЕРИМЕНТ

«Южный период» оказался для Пушкина не только биографическим, но и важным творческим этапом. Однако его серьезное исследование оказалось очень рано (начиная с прижизненной критики) затемнено уводящими в беспросветный тупик вопросами о «романтизме» и особенно «байронизме». Между тем значение пушкинской поэзии «южного периода» вовсе не в ее отношениях с байронизмом (вообще проблематичных), а в тех сдвигах, которые были осуществлены Пушкиным в национальной поэтической традиции.

Южные опыты Пушкина отличаются редкостным жанровым многообразием. Пушкин стремится апробировать все жанры, разработанные или только намеченные поздним карамзинизмом, — разумеется, ощущая жанры не как набор абстрактных «отношений» и правил, а как систему текстов. Этот жанровый универсализм был закреплен в построении итогового для этого периода сборника пушкинских стихотворений 1826 г. Но какие бы жанры поэт ни разрабатывал — от антологической пьесы до поэмы — всюду пушкинские эксперименты сдвигали жанровые рамки, выдвигали вперед лирическое, субъективное начало. Жанровый универсализм парадоксально обернулся жанровой интерференцией, в конечном итоге элиминирующей самый принцип жанровости. Лирический субъект побеждал жанровые конвенциональности. Попытаемся проследить, как совершался этот процесс в разных жанровых формах.

Первая «южная» элегия: контекст и смысл

«Главным» жанром и в южный период оставалась для Пушкина элегия. Дело даже не столько в количестве «чистых» элегий (в издании 1826 г. оно сравнительно невелико), сколько в

их, так сказать, удельном весе, в их общей эволюционной значимости. Не случайно разделом элегий Пушкин открыл издание стихотворений 1826 г.

М.Н. Дарвин в такой композиции первого пушкинского сборника усмотрел значимое отступление от композиционного канона русских поэтических сборников, связав этот факт с *романтической* поэтикой и романтическим умонастроением: «Так, в сборниках поэтов XVIII века стихотворения «духовного содержания» (можно считать, вероятно, таковыми «Подражания Корану» у Пушкина), как правило, помещались на первое место, а разделы элегий, например, или «разных стихотворений», объединявшихся иногда под рубрикой «смесь», попадали в конец сборника. У Пушкина мы видим как бы перевернутую структуру традиционного сборника. Симптоматично, что сборник стихотворений Пушкина открывается именно разделом элегий: «в них есть признак всеобъемлющей реакции на мир, заостряемой ранним романтическим мышлением с его притязанием на универсальность»¹.

Не касаясь вопроса о корректности интерпретации «Подражаний Корану» как аналога духовных од², отметим, что исследователь совершенно напрасно искал фон для собрания стихотворений Пушкина в 18 веке. У Пушкина были куда более близкие и куда более значимые для него предшественники³. Разделом элегий открывался поэтический том «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова (1817).

С выходом батюшковских «Опытов» элегия окончательно утвердилась как главенствующий жанр современной русской поэзии, как ее квинтэссенция, а на некоторое время — чуть ли не как синоним лирики вообще (прежде главным «лирическим» жанром традиционная теория признавала оду). Дополнив традиционные для элегии резиньятии сцепляющим их «сюжетом», разработав разные оттенки эротической эмоции, обнаружив конфликт между «рассудком» и «сердцем», Батюшков превратил корпус элегий в своеобразный лирический роман, который развертывался одновременно как бы в двух взаимно соотнесенных планах — биографическом и спиритуально-эмоциональном. Мы уже отмечали, что на такое построение лирического сюжета у Батюшкова оказала мощное воздействие поэзия Жуковского...

Поэтические опыты Батюшкова и Жуковского (в частности, элегический «петраркизм» и мотивы спиритуального странствия), как мы помним, стали одним из главных объектов поэтического усвоения и поэтической деконструкции в «Руслане и Людмиле». Эта игра, однако, не означала «преодоления» жанра, скорее наоборот — побуждала искать в нем неиспользованные возможности.

Построение пушкинских южных элегий, их мотивы, их поэтический стиль представляют собою прежде всего результат рефлексии над элегической системой Батюшкова. Попытки мотивировать их иными поэтическими системами приводят к характерной деформации литературной перспективы. Показательный пример тому — элегия «Погасло дневное светило...», которую традиционно принято считать первой «романтической» и в наибольшей степени «байронической» элегией Пушкина. Связь с Байроном на первый взгляд действительно кажется почти бесспорной: она манифестирована самим Пушкиным, включившим элегию в сборник 1826 года с пометой в оглавлении «Подражание Байрону». В тексте стихотворения без труда обнаруживаются поэтические мотивы, находящие соответствие в «Паломничестве Чайльд Гарольда». «Байронизм» элегии представлялся настолько явным и бесспорным, что усилия многих исследователей оказались направлены главным образом на то, чтобы значение этого «байронизма» несколько умерить и согласовать его с влиянием на Пушкина «реальной действительности»⁴. Мнение о «байронизме» этого сочинения давно усвоено и западным литературоведением⁵.

И все же Байрон имеет к элегии Пушкина лишь косвенное отношение. Еще Б.В. Томашевский усомнился в «байронизме» пушкинского текста. Он указал на то, что пушкинская помета — «Подражание Байрону» — не разъясняет существа проблемы. «Эта помета, — заключал ученый, — явно более позднего происхождения, так как вряд ли к моменту написания элегии Пушкин настолько проникся чтением Байрона, чтобы произвольно подражать ему. Скорее Пушкин сделал помету для того, чтобы не вызвать упреков критиков, готовых во всем видеть подражания Байрону; в данном случае они могли усмотреть прямое сходство с прощанием Чайльд Гарольда из первой песни «Странствий» («Adieu, adieu! my native shore»); и этой поме-

той как бы предупреждал возможность подобных придировок. В действительности элегия написана совсем в ином направлении политической (видимо, это опечатка и следует читать *поэтической*. — О.П.) мысли, чем прощание Чайльд Гарольда»⁶. Полагаем, что, хотя гипотеза Томашевского о причинах, побудивших Пушкина сделать соответствующую помету, нуждаются в коррекции, в основном и главном исследователь совершенно прав. Реальным фоном элегии Пушкина был отнюдь не Байрон⁷, а система элегий Батюшкова, его «лирический роман»⁸.

Реактивизация батюшковской эстетики осуществляется в пушкинской элегии на разных уровнях — от фонетического до супертекстового. Исходная мотивная ситуация (которую исследователи так любят связывать с «Чайльд Гарольдом») в действительности отсылает к ситуации элегии Батюшкова «Тень друга»: ночью на корабле, вдалеке от родных берегов, герой вспоминает о жизненных утратах, причем сила воспоминаний так велика, что она как бы «материализует» дорогую тень. У Батюшкова речь идет о *погибшем друге*, но для жанра это не так уж и важно: и смерть, и разлука выступают в элегии как варианты инвариантного мотива *утраты*. Описываться они могут в принципе одинаково, что Батюшков блистательно продемонстрировал. Не так уж важен и пол героя: в самом напряженном месте батюшковской элегии (герой обращается к явившейся «тени») портрет «друга» неожиданно получает явственно выраженную эротическую окраску⁹, обнаруживая тем самым вторичность и условность привязки элегических характеристик к тому или иному персонажу; в других элегиях Батюшкова возлюбленная будет описываться почти так же, как «друг», а разлука из-за несчастной любви — почти так же, как разлука, вызванная смертью.

Пушкинская элегия оказалась окружена контурами биографического мифа. Пушкин сообщал в письме брату 24 сентября 1820 г., что элегия «Погасло дневное светило...» была написана ночью на корабле при приближении к Гурзуфу; об этом как будто свидетельствует и датирующая помета при первой публикации: «Черное море. 1820. Сентябрь». Недавно, однако, установлено, что основная работа над элегией относится к первым дням по приезде Пушкина в Кишинев¹⁰. «Датирующей» пометой под элегией и «комментирующим» ее письмом Пушкин не столько проясняет реальные факты, сколько затемняет

их, искусно и умело подменяет их биографическим мифом. Характерно, что «конфиденциальную» информацию о времени и обстоятельствах создания элегии Пушкин сообщает брату Льву, известному своей болтливостью. Ему же Пушкин дает поручение отослать элегию Гречу «без подписи» и вообще с соблюдением всей возможной секретности. Лев Пушкин конфиденциальности, разумеется, не сохранил... Во всей этой истории ощутим явный расчет на то, что и имя автора, и обстоятельства создания анонимного текста немедленно станут достоянием весьма широких читательских кругов — по крайней мере, в Петербурге. Но каков же был смысл этого расчета?..

Фиктивную «творческую историю» своей элегии Пушкин строил в несомненной проекции на историю создания батюшковского текста. В «арзамасском» кругу считалось (видимо, с подачи самого Батюшкова), что в аналогичных обстоятельствах была написана «Тень друга». В 1851 г., в заметке о Батюшкове, Вяземский предал этот слух широкой огласке: «Он написал эти стихи на корабле, на возвратном пути из Англии в Россию после заключения Европейского мира в Париже»¹¹. В действительности «Тень друга», по убедительному заключению А. Зорина, была написана более чем год спустя после морского путешествия Батюшкова — осенью 1815 г.¹² Батюшков в свою очередь оказался тонким мифотворцем. Пушкин, однако, об этом не знал, а если бы и знал, то вряд ли это повлияло бы на его мистифицирующий замысел. Ему был нужен не факт реальной биографии, а факт биографии литературной, компонент «литературной личности». В окружении соответствующим образом выстроенной биографической легенды «Тень друга» выступала в функции *первой элегии*, открывавшей новый этап в творчестве Батюшкова и в русской поэзии в целом. Выстраивая «порождающую ситуацию» «крымской» элегии по батюшковской модели, Пушкин вступал в ситуацию диалога и соперничества с любимым поэтом.

Но связи пушкинской элегии с батюшковским контекстом не исчерпываются только этой квазибиографической отсылкой; они имеют более многосторонний и многозначительный характер. «Погасло дневное светило...» — одно из первых пушкинских стихотворений, в котором начал формироваться миф о драматической «северной» любви, породивший обширную литерату-

ру. Отталкиваясь от расхожей пушкиноведческой традиции, Ю.М. Лотман высказал ряд глубоких соображений о том, что «утаенную любовь» следует рассматривать не как биографический, а как литературный факт, необходимый Пушкину для того, чтобы «окружить свою элегическую поэзию романтической легендой»¹³.

В эти наблюдения следует внести одно уточнение: миф об «утаенной любви» имеет не романтическое, а предромантическое происхождение. Искать его корни надлежит в «биографически» оформленных поздних элегиях Батюшкова, составляющих род лирического романа с неназванной героиней (но при этом выстроенного так, что в реальности этой героини как бы не следовало сомневаться). Между тем перипетии отношений лирического субъекта Батюшкова и его элегической возлюбленной — чистая фикция; развертывание темы происходит не в соответствии с реально-бытовыми отношениями Батюшкова и Анны Фурман, а в соответствии с внутренней логикой сцепления и развертывания поэтических мотивов. «Воспоминания» вводят тему скитания влюбленного героя; «Мой гений» осложняет ее антиномией «памяти сердца» и «памяти рассудка»; «Разлука» тему варьирует и модифицирует: скитания теперь оказываются морскими и южными и связываются с тщетными попытками забыть неразделенную «северную» любовь. «Пробуждение» форсирует тему мучительной невозможности забвения. «Таврида» развертывает тему «земли полуденной» — Крыма-Тавриды — как идеального мира, земного рая, ликвидирующего горести несчастной любви...

«Погасло дневное светило...» — попытка Пушкина перекомбинировать и отчасти переосмыслить мотивы батюшковского «элегического романа» в *одном* поэтическом тексте. Миф о несчастной северной любви (а в том, что это именно «миф», Пушкин не сомневался — об этом свидетельствуют насмешки над соответствующими мотивами в «Руслане и Людмиле») Пушкин попытался приложить к новому лирическому герою. Соответственно актуализация батюшковской поэтической мифологии, всего мотивного комплекса батюшковских элегий привела и к резкой активизации батюшковского «плана выражения». Пушкин знал, что «мотивы» сами по себе приобретают определенный эмоциональный смысл только в связи с определенными

ми формами словесного выражения, с определенным поэтическим языком. Батюшковская фразеология, лексика, поэтический синтаксис, «инструментовка» оказываются для элегии не менее важными, чем мотивно-тематический комплекс — точнее, этот комплекс только и проявляется через соответствующие средства языкового выражения.

Сам экспозиционный пейзаж элегии типично «батюшковский» — он выступает в том виде, в каком он был канонизирован Батюшковым на основе переработки элегических приемов Жуковского. Первые стихи:

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман, —

отсылают к началу элегии «На развалинах замка в Швеции»:

Уже светило дня на западе горит
И тихо погрузилось в волны.
Задумчиво луна сквозь тонкий пар блестит...¹⁴

Пушкин выделяет и использует именно то, что могло рассматриваться как характерно «батюшковское», то есть соединяющее «гармонию» выражения с принципом ассоциативной семантики; сами пушкинские формулы не просто «сладкозвучны», но и тонко связаны со смыслом и общей эмоциональной атмосферой изображаемой словесной картины. Корреспонденции с Батюшковым оказываются во многом корреспонденциями *фоновосемантическими*.

Знаменитое обращение к парусу: «*Шуми, шуми, послушное ветрило*» — строится на принципе ономотопеи: звуки призваны «изображать» действие стихии; «шум ветра» звучит в звучании слов. Этот эффект достигается повтором глагола «шуми», с последующим распределением двух его звуковых компонентов по двум лексемам: *ш* переходит в эпитет «послушное», *и* — в объект обращения «ветрило». Прецеденты этого приема (именно в связи с темой ветра и с темой «ветрила») находим у Батюшкова в элегии «На развалинах замка в Швеции», причем в синтаксической конструкции, предваряющей пушкинскую:

О вей, попутный ветер, вей тихими устами
В ветрила кораблей...

«Ветр» оказался как бы пронизывающим все двестише, анаграмматически по нему разнесенным: *ве* повторится в двукратном (как у Пушкина) императиве; *т* разоидется по «попутным», «тихим» и «устам». После этого «ветр» полностью повторится в поглотившем его «ветриле», чтобы затем дать последний отзвук — *е* — в конце второго стиха... Пушкин тем не менее (как следует из его помет на втором томе батюшковских «Опытов») находил эти превосходные — с точки зрения звуковой организации — стихи несколько «вялыми». Почему? По всей вероятности, не на чисто фонетическом, а на *фоносемантическом* основании. Пушкин, тонко чувствовавший эмоционально-семантические ореолы, оформившиеся в русской поэзии вокруг определенных созвучий, видимо, ощущал несоответствие «мужественной» темы воинов-мореплавателей «женственному» (или, во всяком случае, чересчур «изнеженному») звукообразу «веющего ветра». Соответствующий звукообраз вызывал ассоциации не столько с морскими бурями, сколько с «зефирами» эротической поэзии (в частности, эротической поэзии Батюшкова). Сохраняя самый принцип инструментации и словесно-звукового повтора, Пушкин в итоге находит контекстуально более мотивированный (так сказать, более «мужественно-энергичный») экспрессивно-звуковой эквивалент темы в другом стихотворении Батюшкова — в «Пленном» («Шуми, шуми, волнами, Рона»)¹⁵ — и переносит его в свою элегию¹⁶.

Следующий стих:

Волнуйся подо мной, угрюмый океан, —

подчеркнуто варьирует стихи из батюшковской «Разлуки»:

...и грозный океан

За мной роптал и волновался.

Сохранение батюшковских лексем привело к сохранению сонорных групп *ли* и *ми*, благодаря чему сохранилась выстроенная Батюшковым тонкая фонетическая и семантическая связь в смысловом ряду: океан — волны — лирический герой (*мной*)... Стихи о ветриле и океане повторяются в элегии Пушкина *трижды* — как своеобразный рефрен, и поэтому батюшковская тема оказывается в стихотворении рекуррентной и выделенной.

Далее, стих:

Земли полуденной волшебные края, —

демонстрирует многоуровневую — тематическую, лексическую, ритмическую и фонетическую — связь со строкой «Тавриды»:

Под небом сладостным полуденной страны.

Пушкин в некоторых отношениях усиливает «сладостный» звуковой колорит элегии Батюшкова: сохранив слово-символ «полуденной» и введя новый эпитет — «волшебные», он утраивает *л* (у Батюшкова — двойное), организующее звуковой узор стиха (да и стихотворения в целом). Правда, фонетическое усиление в одном месте не обошлось без утрат в других: Пушкину не удалось сохранить батюшковской гармонии сполна, и виртуозные повторы *д*, *с*, *п*, *н* исчезли!

Столь восхитившая Вяземского формула, в которой он усмотрел «байронщизну»:

Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей, —

также — как это ни неожиданно — восходит к Батюшкову, причем имеет комбинированный характер. Она отсылает одновременно к начальному стиху «Тени друга»: «Я берег покидал туманный Альбиона» и к строке из «Последней весны»: «Пустынной родины твоей» (заметим, что в последнем тексте речь также идет о *прощании* с «пустынной родиной», правда мотивированном не пространственным отдалением, а ожиданием скорой смерти; напомним, однако, что тематическая мотивировка в элегии вторична и что изменение мотивировок, при сохранении эмоциональной окраски соответствующих тем, видимо, входило в задание пушкинского сочинения). «Гибридизируя» два претекста, Пушкин сохраняет не только синтаксическую и грамматическую структуру стиха из «Последней весны», но и фонетическую (и графическую) доминанту семантически насыщенного эпитета (долгое *н* в «туманный»/«пустынный»).

Эпитет «туманный», впоследствии воспринятый как яркий «байронизм», в данном контексте несомненно отсылает имен-

но к Батюшкову. Это подтверждается как раз его ослабленной внутренней мотивированностью: применение соответствующего эпитета Батюшковым к «Альбиону» базировалось на своеобразном культурно-мифологическом основании («образ» Англии); применение его Пушкиным к России на такое основание уже не могло опереться. На первый план выступает мотивировка *интертекстуальная*: выдвигается не прямая, номинативная семантика слова, а семантика ассоциативная, позволяющая активизировать целый комплекс мотивов, отсылающих к батюшковской элегии.

Наконец, итоговые стихи (за которыми возникает уже упоминавшийся «батюшковский» рефрен, окольцовывающий стихотворение):

...Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило... —

являются подчеркнутой вариацией стиха-формулы из «Разлуки»:

Ах! небо чуждое не лечит сердца ран!

Итак, все стихотворение строится на батюшковских мотивах, образах, словесных формулах и мелодико-акустических решениях. Соответственно и все его семантические ходы и семантические новации могут быть адекватно прочитаны только на фоне Батюшкова и в сопоставлении с ним. Пушкин стремится адаптировать элегическую систему Батюшкова и одновременно модифицировать ее, внести в нее сдвиги. Это достигается введением более «противоречивого» героя. «Батюшковская» тема безнадежности любви («Напрасно я скитался...») осложняется мотивом некоей смутной надежды, связанной с «землей полуденной» («С волненьем и тоской туда стремлюся я...»). Тема разлуки комбинируется, таким образом, с темой утопии. «Утопия» присутствовала и у Батюшкова, причем она также была связана с крымской темой («Таврида»). Но в контексте элегического отдела батюшковских «Опытов...» она представала как греза, желанный, но недостижимый идеал: утопичность была оттенена тем, что в элегическом отделе «Опытов» «Таврида» была окружена мрачно-пессимистическими текстами («Разлукой» и «Судьбой Одиссея»). Пушкин попытался соединить тему

воспоминания, разлуки и безнадежности с темой надежды в одном тексте — что сделало этот текст внутренне противоречивым (или, если угодно, более «сложным») ¹⁷.

Элегия «Погасло дневное светило...» оказывалось стихотворением, органически связанным с установками и поэтическими задачами «школы гармонической точности», и в первую очередь с элегической поэзией Батюшкова. Она представляла собою попытку модифицировать мотивы и героя этой поэзии — при тщательном сохранении ее конститутивных признаков (в частности, на уровне языка и стиля).

Почему же, однако, Пушкин при позднейшей публикации снабдил свое стихотворение пометой «Подражание Байрону» (а не, скажем, «Подражание Батюшкову»)? Аргументация Б.В. Томашевского («Пушкин сделал помету для того, чтобы не вызвать упреков критиков, готовых во всем видеть подражания Байрону») кажется логически небезукоризненной. Между тем *по сути* Томашевский был прав: помета Пушкина действительно имеет мистифицирующий характер. Только мотивы, заставившие Пушкина сделать эту помету, скорее всего были продиктованы не стремлением упредить враждебные нападки, а, наоборот, желанием пойти навстречу ожиданиям друзей и читателей.

Когда Пушкин покидал Петербург, до всеобщей «байрономании» еще было далеко. Ситуация стремительно изменилась уже к концу 1820 года. Байрон делается кумиром русской публики. «Погасло дневное светило...» писалось «на фоне» Батюшкова — поклонники Пушкина теперь хотели читать его «на фоне» поэзии Байрона (восторженный отклик такого компетентного читателя, как Вяземский, в несомненных «батюшковизмах» увидевшего «байронщизну», тому наглядная иллюстрация). Неожиданный резонанс, вызванный прочитанным сквозь байроническую призму «Кавказским пленником» (в действительности лишь косвенно связанным с байроновскими восточными поэмами, но главным образом развивавшим принципы русской описательной поэмы и русской «унылой элегии»; у нас еще будет возможность сказать об этом подробнее), указывает Пушкину, куда направлен вектор читательских запросов и чего хочет от него публика. И хотя в действительности Пушкин продолжал развивать в своей поэзии те тенденции, которые были за-

ложены в русской поэтической традиции, «байронизм» делается важным компонентом пушкинской литературно-бытовой маски и, отчасти, «литературной личности». Легенда об «утраченной любви», первоначально инспирированная Батюшковым и русским петраркизмом, теперь начинает соотноситься с байроновской биографической легендой. А posteriori к новой модели подключаются и прежние поэтические тексты, написанные вне связи с «байронизмом». Новый подзаголовок элегии — образец авторской *реконтекстуализации* старого произведения, идущей навстречу реконтекстуализации *читательской*, вызванной запросами литературной моды. Этот случай очень наглядно показывает, что изучение реальных интертекстуальных отношений и изучение литературно-бытового (социального) контекста — это разные вещи. Авторские «сигналы интертекстуальности», направленные читателю, зачастую оказываются сигналами ложными, не отражающими фактов реальной литературной эволюции. Пушкинская элегия «Погасло дневное светило...» — именно такой случай.

Попытки обновления элегии

Батюшковская коллизия несчастной любви и разлуки уже в «Погасло дневное светило...» оказалась дополнена мотивом «измены» друзей и «наперсниц», а также мотивом «охлаждения» героя. Все эти мотивы сформировались еще в пушкинской поэзии лицейского (1816—1817) и, в особенности, петербургского периода. Попытка осложнения «батюшковского» мотивного комплекса обернулась усилением внутренней противоречивости текста и противоречивости героя, привела к тому, что стихотворение разбилось на несколько слабо связанных между собой мотивно-тематических блоков и утратило ту внутреннюю гармоничность и композиционную стройность, которая была присуща элегиям Батюшкова.

Видимо, ощущая эту неорганичность, Пушкин почти одновременно с первой южной элегией дает новую элегическую вариацию мотивов «утраченной весны», «неверных друзей» и «младых изменниц» — «Мне вас не жаль, года весны моей...». Мотив всепоглощающей неразделенной любви при этом оказался опущен (что, кстати, дополнительно свидетельствует о его чисто

литературном, «мифологизирующем», «батюшковском» происхождении). Стихотворение написано правильным пятистопным ямбом и строится на упорядоченных повторах. Прокручивание темы подчинено правильной кольцевой композиции: стихотворение начинается стихом «Мне вас не жаль, года весны моей» и заканчивается парадоксальной инверсией заявленной темы: «Придите вновь, года моей весны». Ощущение «романсности» усугубляется анафорическим построением текста: каждая новая тема в перечне вводится (четырекратно!) формулой «Мне вас не жаль». Такой тип композиционного построения имплицитно присутствовал уже в элегии «Погасло дневное светило...» с трехкратно повторенным «Шуми, шуми, послушное ветрило...», разделяющим стихотворение на три части. К тому же в конце его этот принцип повтора осложнялся новыми повторениями (двукратное «Я вас бежал...» и затем трехкратное «И вы...»). В первой элегии такой принцип отчетливо восходил к Батюшкову (ср., например, пятикратное «Напрасно...» в «Разлуке»). В «Мне вас не жаль...» сложный рисунок повторов оказался упрощен и упорядочен; точно так же упрощено и упорядочено оказалось введение соответствующих поэтических мотивов. «Сюжет» вытеснился простым перечислением. Стихотворение выиграло в стройности, зато проиграло в сложности: по сути дела, элегия трансформировалась в романс. Видимо, это обстоятельство (а не только параллельность первой элегии) не в последнюю очередь предопределило отказ Пушкина от его публикации.

В последующие месяцы Пушкин оказался сосредоточен на ином типе элегии — на «унылой элегии» с ее разочарованным и пережившим свою «весну» юным героем. Этот тип элегии, который Пушкин начал эксплуатировать в последние лицейские годы, займет центральное место в лирике 1820—1821 гг., постепенно модифицируясь и усложняясь.

Почти одновременно с элегиями «Погасло дневное светило...» и «Я вас бежал...», то есть в августе — сентябре 1820 г. (полагаем, что не ранее сентября и скорее всего тоже уже вне Крыма), пишется стихотворение «Увы, зачем она блистает...». По форме — это типичная элегия об увядающем юноше, точимом болезнью и ожидающем скорой смерти. Однако в центре элегии оказывалась девушка — обычно (в русской традиции) едва

намеченный объект-адресат лирических резиньяций, но не самостоятельный лирический персонаж с «судьбой». Возможность такой трансформации была подготовлена некоторыми побочными мотивами элегий Батюшкова — в частности, строфами о «Лиле» в его элегии-послании «К другу». Стихотворение оказывается пронизанным реминисценциями из батюшковских (впрочем, не только батюшковских) элегий, причем элегий разного типа.

Аллюзионны уже первые стихи:

Она приметно увядает
Во цвете юности живой...

Хотя тема «увядания» в элегическом модусе была обычной и самое понятие «увядать» (генетически восходящее к французскому *se faner*) было общепринятым для перифрастического обозначения умирания в поэтическом языке начала 19 века¹⁸, однако в данном случае комбинация «*приметно увядает*» свидетельствует не об использовании общей поэтической фразеологии, а об адресованной отсылке к элегическому посланию Батюшкова «К Г<неди>чу» (помещенному в «Опытах» в разделе элегий):

Он приметно увядает,
Как от зноя василек.

Следующие два стиха:

Увянет! жизнью молодою
Не долго наслаждаться ей... —

отсылают к батюшковскому «Выздоровлению» — о чем свидетельствует комбинаторное сочетание «вянуть» с «жизнью молодой»:

Я вянул, исчезал, и жизни молодой,
Казалось, солнце закатилось.

Следующий пассаж (с описанием достоинств героини) также интертекстуален:

Недолго радовать собою
 Счастливым круг семьи своей,
 Беспечной, милой острою
 Беседы наши оживлять
 И тихой, ясною душою
 Страдальца душу усладять.

Он отсылает к описанию достоинств «Лилы» в уже упомянутом батюшковском «К другу», но в еще большей степени — к элегическому посланию Жуковского «Тургеневу. В ответ на его письмо» (которое, как мы помним, в свою очередь послужило одним из важнейших источников для элегии-послания Батюшкова):

Где время то, когда наш милый брат
 Был с нами, был всех радостей душою?
 Не он ли нас приятной острою
 И нежностью сердечной привлекал?
 Не он ли нас сильней соединял?

Знаком интертекста, высвечивающим корреспондирующие мотивы, здесь выступают интертекстуальные рифмы — как завуалированные (грамматические вариации глагольных рифм с идентичными ударными гласными), так и откровенные, лексически цитатные (*острою* — *душою*).

Своеобразным ответвлением от этой элегии (и вариацией элегической темы вообще) оказалось стихотворение «К***» («Зачем безвременную скуку...»), где ситуация близкой смерти трансформирована в ситуацию близкого расставания. Соответствующая топика и фразеология, однако, сохранены. Смерть и разлука, как мы уже могли убедиться, в элегическом мире Пушкина представляют модификации единого «инварианта» (заметим, что параллелизм «разлука — смерть» поддерживается заключающим элегию мотивом «изгнания и могилы», ценой которых герой будет готов купить «хоть слово девы милой»). И потому Пушкин широко пользуется формулами из стихотворения Батюшкова «Последняя весна»:

Пушкин

И так уж близок день страданья!
 Один, в тиши пустых полей,
 Ты будешь звать воспоминанья
 Потерянных тобою дней.

Батюшков

Ты смерти верной предвещанье
 В печальном сердце заключил;
 Ты бродишь слабыми стопами
 В последний раз среди полей,
 Прощаясь с ними и с лесами
 Пустынной родины твоей.

Здесь, наряду с использованием интертекстуальных рифм, интересны тонкие лексико-семантические вариации батюшковского текста: *пустых* — *пустынных* (корреспонденция на уровне корневого и суффиксального тождества), *потерянных* — *пустынной* (корреспонденция на уровне графически-звуковом — повтор *п* — *т* и двойного *н*).

Стихотворение Батюшкова представляет собою вольную вариацию знаменитой элегии Мильвуа «Падение листьев», сыгравшей исключительную роль в истории русской «унылой элегии». С 1811 года элегия Мильвуа переводилась многократно; подражания ей в русской поэзии чрезвычайно многочисленны. Как раз к началу 20-х годов относится период вторичной актуализации «Падения...»: сюжет «умирающий юноша», сначала апробированный лириками генерации 10-х годов (Милонов, Батюшков), теперь оказался нужен поколению 20-х (Баратынский, Туманский), подверставшему его к своим вкусам и литературным устремлениям¹⁹. У Пушкина (в отличие хотя бы от Баратынского, обращавшегося к «Падению листьев» дважды) нет перевода или сколько-нибудь близкого подражания Мильвуа. Но текст, находящийся в мотивном и, так сказать, эмоциональном поле знаменитой элегии (и ее русских вариаций) у Пушкина есть. Это элегия 1821 г. «Гроб юноши».

Этому малоприметному на современный вкус стихотворению Пушкин, судя по всему, придавал важное — своего рода экспериментальное — значение. Сохранившиеся черновики (в Академическом собрании сочинений они занимают 10 страниц!) свидетельствуют о чрезвычайно напряженной работе над текстом. Характерно также, что и квалифицированные читатели оценили стихотворение высоко. Такой нелицеприятный читатель Пушкина, как В.К. Кюхельбекер, еще и в 1835 году предпочитал «Гроб юноши» другим, более знаменитым «мелким стихотворениям» Пушкина (в частности, другим элегическим опытам; среди них Кюхельбекером упомянуты не только «Мой демон», но и «Андрей Шень») ²⁰. Стихотворение рассматривалось Пушкиным как «метажанровое»: в рукописи оно имело заголовков «Элегический отрывок»; название «Гроб юноши» оно получило только в печати. Итак, на переднем плане оказались родовые черты: Пушкин замыслил «Гроб юноши» как своего

рода эссенцию элегического модуса — и вместе с тем, конечно, как текст, который должен был бы превзойти другие элегические стихотворения подобного плана.

По сравнению с обычной элегией типа «Падения листьев» Пушкин резко редуцирует любовную тему. Тема разлуки выдвигается вперед в своем очищенно экзистенциальном статусе, вне привязки к теме собственно любовных отношений (которые служили, как известно, важным пунктом в «Падении листьев»; сам Мильвуа — а за ним и его русские последователи — в разных редакциях выдвигали разные варианты посмертных отношений между умершим героем и оставшейся на земле возлюбленной). Вторая новация «Гроба юноши» на фоне соответствующей традиции состоит в том, что Пушкин убрал из текста как раз то, что было композиционным центром элегии Мильвуа и всех ее переложений, — предсмертный монолог умирающего юноши. Убрал он и принципиально важный для сочинений такого рода параллелизм (прямой или контрастный) между увяданием (цветением) природы и «увяданием» героя. Собственно, все стихотворение представляет собою как бы развернутый эпилог к ситуации «умирания», оставшейся за пределами текста: характерно, что элегия начинается с отточия. Как бы предполагается, что читателю *уже известно* все то, что должно было предшествовать смерти юноши, и основной интерес сосредоточен на том, что произошло «потом». Центр тяжести переносится на восприятие смерти героя пережившими его.

Соответственно текст оформлялся не как монолог умирающего юноши, снабженный ламентирующими комментариями рассказчика-поэта (как правило, лишенного каких-либо определенных социокультурных черт; обычно это носитель той же «чувствительной души», что и умирающий герой, его эмоциональный двойник), а как монолог одного из покинутых «бедным юношей» друзей, которого ситуация смерти поставила перед неведомыми прежде экзистенциальными проблемами. В композиционном плане это привело к своеобразной попытке синтеза традиции «Падения листьев» с традицией «Сельского кладбища» Жуковского—Грея (рассказ «селянина» о юноше, оформленный в «Сельском кладбище» как текст в тексте, превращается в доминирующую форму поэтического повествования;

голос поэта-повествователя как бы соединяется с голосом такого селянина).

В стилистическом плане Пушкин тоже осуществляет характерные сдвиги. В «Последней весне» Батюшкова Пушкина более всего раздражило решение темы в сентиментальной, «шаликовской» стилистике. В своем экземпляре батюшковских «Опытов» напротив стихов: «Уж близок час... // Цветочки милы, // К чему так рано увядать?...» — Пушкин сделал энергическую помету: «Черт знает что такое!» Его умерший герой подчеркнуто *противопоставлен* персонажам унылой элегии: он не был сентиментальным меланхоликом, не уходил «в дубраву слезы лить» (как герой Жуковского) и не скорбел в ожидании скорой смерти. Напротив, в отличие от традиционных элегических персонажей, он был исполнен «веселости живой»; контраст веселости и смерти должен был выглядеть более разительным и эффектным, чем символическое противопоставление «весна — осень» (как у Батюшкова) или параллели «осень — увядание» (как в большинстве переложений Мильвуа).

Эти трансформации оказались связаны с общим стремлением Пушкина придать ситуации «унылой элегии» более напряженный экзистенциальный смысл. У него элегическая тема смерти разворачивается на фоне идиллической картины безмятежной патриархальной («аркадской») жизни. В таком решении темы ощутимы уже следы опыта работы в 1820—1821 гг. над «подражаниями древним», разрабатывавшими именно «аркадский», идиллический и антикизированный модус (подробнее см. ниже). Пушкинский герой — не «унылый поэт», а скорее безмятежный и жизнерадостный аркадский пастух. Перед нами не просто смерть юноши, а, так сказать, «смерть в Аркадии» — коллизия, характерная не столько даже для предромантической, сколько для позднеренессансной элегии; Пушкин через голову ближайших предшественников обращается к истокам новоевропейской элегической традиции²¹. Видимо, немаловажной для соответствующего осмысления темы оказалась поэма Делиля «Сады», реанимировавшая в поэзии старинную тему *Et in Arcadia ego* (*Et moi aussi, je fus pasteur dans l'Arcadie*), приноворившая ее к преромантическому мироощущению и превратившая ее в популярный сюжет изобразительной продукции.

Сходный мотив уже использовал Батюшков в «Надписи на гробе пастушки», но он превратил трагическую ренессансную тему в альбомную сентиментальную «мелочь»²². Пушкин этого явно не желал. Он попытался найти новые стилистические возможности для аркадского решения элегической темы, создать адекватный язык для изображения мира «патриархальности». Итог оказался компромиссным и не вполне удовлетворительным. Патриархальность получилась эклектической — отчасти антиклизированной, отчасти русифицированной: «Любил он игры наших дев, // Когда весной среди дерев // Они кружились на свободе; // Но нынче в резвом хороводе // Не слышен уж его припев...» «Хороводы», видимо, пришли из «аркадской» поэзии и живописи, посвященных соответствующему сюжету²³. Красавица, идущая за ягодами («Напрасно утром за малиной // К ручью красавица с корзиной // Идет...»), должна была заменить традиционного элегического «пастыря», тревожащего молчанье гробницы. Именно здесь и возникал характерный стилистический сбой: красавица у ручья — традиционный образ «аркадской» пасторальной топики; однако слишком нетрадиционная и яркая в своей предметно-ботанической конкретности «малина» резко диссонировала с миром обобщенных и абстрактных «дерев» и «дев». Подобный же стилистический диссонанс возникал и в резиньяции «старцев»: «И мы любили хороводы, // Блистали также в нас умы...» Любовь к хороводам и блистание умов — это явления из разных семантических и стилистических планов; к тому же «блистали умы» — явный галлицизм, неожиданный в устах патриархальных «старцев», но вполне объяснимый в перспективе батюшковской поэтики (ср. в его элегии «К другу»: «Где мудрость светская блистающих умов?»).

Отталкиваясь от Батюшкова, Пушкин все же остается в зоне его мотивно-стилевого воздействия. Это дает эффект эклектического сочетания разных образных рядов; происходит наложение на антиклизированно-патриархальный пласт традиционной элегической топики. Так, чисто элегическое происхождение имеет кладбищенский пейзаж с покосившимися крестами (в то время как после дев и мудрых старцев следовало бы, скорее ожидать столь же традиционных и абстрактно-условных урн). Самый прах «бедного юноши» («Там, на краю большой дороги, наш бедный юноша лежит») словно перенесен в элегию Пушкина

из «Последней весны» («В полях цветы не увядали... А бедный юноша... погас!»)²⁴. Формула унылой элегии вступала в явно незапланированное противоречие с предшествующей характеристикой юноши, исполненного «веселости живой»... Да и сама гробница оказалась перенесена из той же «Последней весны» — окруженная соответствующей фразеологией и соответствующими рифмами:

Напрасно блещет луч денницы
Иль ходит месяц средь небес,
И вокруг бесчувственной гробницы
Ручей журчит и шепчет лес...

Лишь пастырь в тихий час денницы,
Как в поле стадо выгонял,
Унылой песнью возмущал
Молчанье мертвое гробницы.

Впрочем, пушкинская строка («Ручей журчит и шепчет лес»), с ее повышенной фонированностью и вообще «звукоподражательностью», ориентирована скорее не столько на батюшковскую вариацию, сколько на заключительный стих милоновского перевода («Тревожит шорохом шагов»)...

Черновые варианты элегии, однако, обнаруживают еще более тесную связь с батюшковской поэтикой:

Напрасно рощу оглашают
[Охоты звонкие рога]
[И стая гончих прибегает]
На [берега].

Напрасно рощу оглашает
Охотника веселый рог
Напрасно кони прибегают

Напрасно [утренней порой]
Трубит охотник за долиной.

За всеми этими вариациями легко узнается прототип — стихи из батюшковского «Пробуждения» — с контрастом живой и многозвучной внешней жизни и печальной окаменевшей души (стихи Батюшкова, как мы помним, в свою очередь модифицировали мотивы и образы Жуковского):

Ни быстрый лет коня ретива
По скату бархатных лугов,
И гончих лай и звон рогов
Вокруг пустынного залива...

Элегический мир «Гроба юноши» оказался внутренне неслаженным. Выход за пределы традиции он, во всяком случае, намечал только отчасти.

С середины 1821 г. унылая элегия в чистом виде практически исчезает из репертуара Пушкина. 1821—1822 годы проходят в попытках найти новые способы и формы для поэтической реализации элегического модуса. С одной стороны, поэт пытается «объективировать» элегию посредством переноса ее в большую жанровую форму и соединения с «эпическим» материалом (о том, что из этого получилось, см. ниже, в разделе о поэмах). С другой, в пределах собственно лирического творчества, он пытается обновить элегический модус посредством подключения элегических приемов к политическому материалу. Это по необходимости заставляло переключиться с традиции элегии унылой на традицию элегии спиритуально-медитативной. Незавершенное послание «В.Ф. Раевскому» показательное как попытка приспособить к «серьезному», «гражданственно-политическому» содержанию структуру батюшковской элегии «К другу» (сама строфическая форма я5Я4я5Я4, вероятно, является модификацией батюшковского катрена яБЯ4яБЯ4)²⁵. Подключение элегической модели к политическому материалу, видимо, своеобразно стимулировал адресат пушкинского текста — В.Ф. Раевский. В «Певце в темнице» (послужившем непосредственным поводом для пушкинского послания) Раевский — впервые в русской поэзии — попытался переключить мотивно-образный ряд батюшковской элегии в «гражданственный» регистр. Медитации Батюшкова (герой которого «вопрошал» об истине «опытность веков», «всех мира мудрецов» и «Клии мрачные скрижали» и обрел ее только в глазе совести) обернулись у Раевского таким результатом:

К моей отчизне устремил
Я, общим злом пресытясь, взоры,
С предчувством мрачным вопросил
Сибирь, подземные затворы;

И книгу Клии открывал,
Дыша к земле родной любовью;
Но холодной пот меня обьял —
Листы залиты были кровью²⁶.

В незавершенном элегическом послании Пушкина обнаруживаются отголоски и Раевского, и его образца: *«Но все прошло! — остыла в сердце кровь. // В их наготе я ныне вижу // И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь, // И мрачный опыт ненависти»*. Экзистенциальная мотивировка «разочарования» пока еще очень неловко сплетается с «гражданской». Характерно, что послание Раевскому осталось незаконченным.

Однако Пушкин на этом не остановился: соответствующие эксперименты продолжились в стихотворениях конца 1822—1823 гг. — «Бывало, в сладком ослеплень...», «Свободы сеятель пустынный» и «Демон». И.Н. Медведева по поводу этой группы текстов заметила: «...И в послании «Ты прав, мой друг» и в стихотворении «Бывало, в сладком ослеплень» еще существуют элементы темы «погибшей молодости» в ее традиционной элегической функции. Это не удовлетворяет Пушкина. <...> Пушкин ищет такого воплощения темы, в котором запечатлелась бы самая внутренняя борьба, противоречия чувств и идей. «Демон» и «Свободы сеятель пустынный» решают эту проблему»²⁷.

Отчасти исследовательница права. Однако не следует недооценивать связи с элегической традицией и последних среди названных ею стихотворений. Связь эта была полемической, но оттого не менее важной. Пушкинский «Демон» — в первоначальной печатной версии «Мой демон» — уже своим заголовком отражает и как бы пародирует название знаменитой батушковской элегии — «Мой гений». Интертекстуальная природа заголовка подчеркнута лексическими и звуковыми переключками. Полемический параллелизм развит и усилен в самом тексте — введением темы «гения», резко инвертированной по сравнению с каноном Батушкова—Жуковского: *«Тогда какой-то злобный гений // Стал тайно навещать меня»* (ср. у Батушкова в «Моем гении»: «Хранитель-гений мой! любовью // В надежду дан разлуке он...»). Трансформация канона продолжается и дальше: *«Его язвительные речи // Вливали в душу холодный яд»*. За этой формулой просматривается несколько устойчивых «поэтизмов». Прежде всего, припоминается батушковская «Вакханка»: *«Все в неистовой прельщает! В сердце льет огонь и яд!»* Холодный искуситель оказывается заместителем «возлюбленной»; холодный опыт замещает прежние обольщения, причем замещает их не

только на мотивном, но и на грамматическом уровне — замещает, в частности, структурные матрицы любовной поэзии.

Но вместе с тем формула ведет через Батюшкова к его учителю, трансцендентальному оптимисту Жуковскому. В его спиритуальном послании «Нине» герой сообщает возлюбленной, что после своей смерти будет являться ей как незримый помощник и вестник Надежды:

В часы испытанья и мрачной тоски,
Я в образе тихой, небесной надежды,
Беседуя скрытно с твоею душой,
В прискорбную буду вливать утешенье.

Пушкинский демон оказывается торжествующим двойником ангела-хранителя. «Вливает в душу» он вовсе не утешенье, а мрачный яд сомненья. Проповедь безнадежности оказывается эффективнее проповеди надежды...

Своеобразным логическим завершением этой полемической линии в развитии «идеологической» элегии оказалось стихотворение «Телега жизни». Это своеобразная ироническая — почти пародическая — вариация спиритуальных «шиллеровских» стихотворений Жуковского, использующих мотивы странствия и образ путешественника. Разочарование в «возвышенных чувствах» («Свобода, слава и любовь»), дискредитация их «демоном» логически привели к поэтической деконструкции произведений, выстроенных на соответствующих категориях²⁸. Важнее всего оказались для Пушкина «Мечты» Жуковского — вариация шиллеровских «Идеалов», соединявшая тему жизненного пути с темой очарования и разочарований²⁹.

Пушкин сохраняет центральный структурный стержень текста Жуковского — аллегорию пути жизни с сопутствующими эблематическими фигурами — но резко меняет стилистический строй рассказа, переводит его в прозаически-сниженный план. Колесница Жуковского превращается в телегу; воздушная станция олицетворенных понятий-«идеалов» замещается лихим ямщиком Временем³⁰. Меняется и самый тон изложения, он становится подчеркнуто ироническим, почти «циническим». Именно этот контраст стилевых планов при сохранении канвы «путешествия жизни» придает диалогу Пушкина с Жуковским особый эффект. Почти каждая пушкинская строфа звучит как

ироническая реплика на соответствующую строфу Жуковского: диалог становится почти бурлескно полифоничным (для наглядности реконструируем этот диалог, выделяя стихи Жуковского курсивом):

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел!....

*Как бодро, следом за мечтою,
Волшебным очарован сном,
Забот не связанный уздою,
Я жизни полетел путем.*

*И быстро жизни колесница
Стезю младости текла;
Ее воздушная станция
Веселых призраков влекла.*

Но в полдень нет уж той отваги,
Порастрясло нас; нам страшной
И косогоры и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!

*Но, ах!.. еще с полудороги,
Наскуча резвою игрой,
Вожди отстали быстроноги...
За роем вслед умчался рой.*

Катит попрежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней
И дремля едем до ночлега,
А время гонит лошадей.

«Мечты» в версии Жуковского представляли манифестом искушенного Опытом оптимизма: Счастье, Знание, Истина и Любовь поочередно покидают путника, но остаются «сердца исцелитель» Дружба и «друг верный» Труд. У Пушкина никаких спутников нет и не было, а результат пути заранее известен: это во всяком случае не храм чудесный. «Телега жизни» —

принципиально «антишиллеровское» стихотворение, иронический манифест скептицизма, закономерно увенчивающий разочарование в элегическом «прекраснодушии» — персональном и «гражданском»...

Однако обобщенно «мировоззренческая», «символическая» тематика, выдвинувшаяся в центр элегического жанра как результат «кризиса 1823 года», не могла занять в пушкинской элегической системе центрального места и разрешить ее структурные проблемы. Чтобы по-настоящему разобраться с элегией, требовалось что-то сделать с ее основной разновидностью — элегией эротической. Попытки обновить «батюшковскую» элегию посредством небольших внутренних сдвигов и внешних прививок нового материала, как мы видели, обнаружили свою несостоятельность. Элегия оказалась необычайно внутренне уравновешенной системой; любые попытки вывести ее из равновесия усилением того или иного момента поглощались инерцией устойчивых тем, мотивов, композиционных и фразеологических клише. Пушкин это остро чувствовал и этим явно тяготился. Не случайно к 1823 году относится его беспрецедентно резкий отзыв о поэзии Батюшкова (предваряющий обвинения, которые вскоре будут предъявлены самому Пушкину и его последователям): Пушкин объявляет поэзию Батюшкова поэзией звуков, а не мыслей, то есть, по существу, отказывает ей в «содержательности»³¹.

Найти выход из тупика помог Пушкину Е.А. Баратынский — сам воспитавшийся (в еще большей степени, чем Пушкин) на батюшковской поэтике и тонко чувствовавший ее изнутри. Найденный Баратынским путь для обновления элегии — деконструкция элегической ситуации при сохранении традиционного элегического языка. Если прежде элегические коллизии базировались на устойчивой этической модели³², то теперь они описываются как бы извне ее; предпринимается попытка их объяснения «законами судьбы» — часто демонстративно выведенными за пределы конвенциональной морали. Элегия избавлялась от этической одноплановости; элегический персонаж переставал быть «унылым поэтом» и обладателем «прекрасной души»³³.

Одним из первых образцов элегии нового типа у Баратынского стало «Признание», о котором Пушкин отзывался восторжен-

но: «“Признание” — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий». Пушкин тем не менее не перестал ни печатать, ни писать своих элегий. Напротив того, после двухлетнего спада у него к 1824 году намечается явный «элегический» подъем. Но свои новые тексты Пушкин уже создает под явным воздействием элегий Баратынского — то есть как элегии «аналитические», построенные на психологическом парадоксе и на экспликации ситуаций, входящих в противоречие и с рационалистической логикой, и с сентиментальным морализмом³⁴.

знаком «прощания» с батюшковской элегией (и вообще с элегией старого типа) и знаком перехода к элегии новой, аналитической, стало стихотворение «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» (1824), написанное уже в Михайловском, но тесно связанное с южным периодом и тематически, и эстетически³⁵ — хотя связанное скорее по контрасту.

Стихотворение очень наглядно демонстрирует направленность поисков Пушкина на пути обновления жанра. Оно подчеркнуто экспериментально. Сама структура его показательна. Это «отрывок», то есть почти в такой же степени «элегия об элегии», как написанный за три года до того «Гроб юноши». Но теперь направленность поэтического анализа элегической ситуации принципиально нова. Стихотворение начинается со сгущенного «оссианического» пейзажа, густота которого доведена почти до пародийного предела («Как привидение, за рощею сосновой // Луна туманная взошла...»). Строка, суммирующая впечатления от этого «квазиоссианического» пейзажа — «Все мрачную тоску на душу мне наводит», — представляет собой пародическую инверсию излюбленного батюшковского образа: «Все сладкую задумчивость питало» («Тень друга»); «Вся мысль моя была в воспоминаньи, // Под небом сладостным отеческой земли...» (там же). Затем происходит резкий перебив пространственных планов — осуществляется мысленный перенос с унылого севера на сладостный юг, сопровождающийся инверсией мрачного северного пейзажа и его деталей (луна туманная — луна в сиянии; ненастной ночи мгла — голубые небеса и пр.). На этом фоне возникает образ «южной» героини:

Там, под заветными скалами,
Теперь она сидит печальна и одна...
Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует...

Несомненно, что эти стихи перефразируют «В день рождения N» Батюшкова:

Теперь оставлена, печальна и одна,
Сидя смиренно у окна,
Без песен, без похвал встречаешь день рожденья.

Заметим, что именно ориентация на текст Батюшкова обусловила — по крайней мере, отчасти — и темпоральную структуру «лирического сюжета» у Пушкина: лирический субъект и героиня его лирических медитаций оказались помещены в один временной модус — настоящее время (в традиционной элегии обычно резиньяции относятся к настоящему времени, а воспоминание о возлюбленной и вообще о сладостных «минувших днях» — к прошлому). Но очевидная перефразировка имеет совершенно «деконструктивный» смысл: Пушкин почти пародирует Батюшкова. У того «верный друг» утешает и, так сказать, морально поддерживает всеми оставленную героиню:

Прими от дружества сердечны сожаленья —
Прими и сердце успокой.
Что потеряла ты? Лыстецов бездушных рой,
Пугалищей ума, достоинства и нравов,
Судей безжалостных, докучливых нахалов.
Один был нежный друг... и он еще с тобой!

У Пушкина же герой, мучимый ревностью, *желает* того, чтобы его «южная» возлюбленная страдала в одиночестве: только это страдание могло бы убедить его в отсутствии измены:

Никто ее любви небесной не достоин.
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;
.....
Но если

Вместо благодушной филантропии «прекрасной души» — бесильные муки ревности; вместо отвечающего поэтическим канонам благодушия — стремление выразить «душу» современного героя, соединяющую кипение страстей с болезненным эгоизмом. Вместо «готовой» и «филантропической» эмоции в пушкинской элегии оказалась развернута драма любви и патологической ревности, представших в неразрывном единстве, развернута

гамма сменяющих друг друга страстей (безо всякого морального осуждения, как эмоциональная и психологическая данность)³⁶ — запечатленная в формально выделенной и подчеркнутой «отрывочности» текста. Из обломков элегии о горестях «прекрасной души» и стихотворения о добродетелях этой «прекрасной души» создается новая, «современная» элегия, запечатлевающая современного героя и преодолевающая одноплановость в изображении лирической эмоции³⁷.

Так открывался путь для достижений Пушкина-элегика во второй половине 20-х годов — и для последующей ликвидации элегии как жанра, отработавшего свои ресурсы.

«Подражания древним»

Однако параллельно с элегией (и во взаимодействии с ней) Пушкиным разрабатывались и другие поэтические жанры. Чрезвычайно важным жанром южной пушкинской лирики оказались так называемые «антологические стихотворения», в издании стихотворений 1826 года объединенные в раздел «Подражания древним». В.Б. Сандомирской принадлежит приоритет в указании на роль поэзии Батюшкова в формировании этого жанра пушкинской лирики. Ею же было высказано предположение, что эти опыты создавались под непосредственным влиянием переводов из Антологии, выполненных Батюшковым (изданных в 1820 году)³⁸. Однако изучение материала заставляет если не отвергнуть, то значительно скорректировать это предположение. Разработка антологического жанра у Пушкина развивается во многом в направлении, противоположном батюшковским антологическим стихотворениям.

Греческая Антология, на протяжении веков служившая источником книжной учености и резервуаром символов и эмблем³⁹, во второй половине 18 столетия, в период возникновения «эллинизма», была прочитана заново. Выпущенная Уваровым и Батюшковым брошюра «О греческой Антологии» (1820) всецело представляла собою плод этого нового чтения. Здесь было выдвинуто постгердеровское представление об Антологии как о выражении определенного национально-исторического колорита, самого духа «древних»: в ней запечатлелись «народный дух, обычай, нравы». Именно антологическая поэзия, по

Уварову, позволяет раскрыть те черты древнегреческого характера, которые не в состоянии раскрыть их «дееписания» («история народа не ограничивается повествованием о войнах или родословною владельцев»). Постоянно подчеркивается, что русский читатель дистанцирован от этого греческого мира и в пространстве («Мы, жители севера, посредством сильного напряжения ума, а не быстрого чувства постигаем те пламенные впечатления, которые природа производит на юге»), и в историческом времени («Для древних жизнь была *все*: для нас самая жизнь есть только переход к другому, совершеннейшему бытию»). Соответственно и изучение Антологии, и ее переводы (которые тоже есть род *изучения*) приобретают прежде всего исторически-реконструктивную функцию: «...антология потеряет всю свою цену, если мы не станем смотреть на нее глазами древних» (А. 2, 102—103). Специфику этого «античного» взгляда на мир Уваров рисует довольно суммарно, но выразительно: «Ей (антологической эпиграмме) все служит предметом: она то поучает, то шутит, и почти всегда дышит любовью. Часто она не что иное, как мгновенная мысль или быстрое чувство, рожденное красотою природы или памятниками художества. Иногда греческая эпиграмма полна и совершенна, иногда небрежна и не кончена... как звук, вдали исчезающий. Она почти никогда не заключается разительною, острою мыслию, и чем древнее, тем проще» (А. 2, 102).

Заметим, что переводы Батюшкова (при том, что теоретически поэт, видимо, вполне солидаризировался с концепцией своего соавтора) иногда вступали в довольно резкое противоречие с уваровскими историко-эстетическими построениями. На практике эти переводы оказывались тесно связаны с эстетической проблематикой собственного творчества Батюшкова и, следовательно, с ситуацией в русской поэзии 10-х годов в целом⁴⁰. Батюшков не столько «реконструирует» мир чувств и эстетических переживаний древнего, сколько примеривает его к своему лирическому герою. Особенно разителен в этом смысле контраст между характеристикой эпиграммы Павла Силенциярия у Уварова («...Поэт мастерски изображает грусть преждевременной старости: печальный плод нескромного наслаждения жизни и страстей огненных») и ее русским переводом: под пером Батюшкова текст превращается из описания последствий

«нескромного наслаждения» в драматическую элегию о *безответной любви*, с типично «батушковской» топикой и фразеологией.

Переводы Батушкова из Антологии произвели на Пушкина (познакомившегося с ними, видимо, еще до выхода брошюры из печати) сильное впечатление. Результатом художественной рефлексии над эти текстами стали два небольших стихотворения — «Дорида» и «Дориде», относящиеся, видимо, к самому концу 1819- началу 1820 г. Они построены во многом как перифразы батушковских «антологических» пьес⁴¹. В них были развиты именно те моменты, которые позволяли сблизить антологическую поэзию с переживаниями современного человека. В результате, однако, возникал двойственный эффект: по отношению к переживаниям современного героя «антологическая» античность представляла скорее как условная внешняя декорация⁴². Персонаж антологической эпиграммы превращался в лирического героя элегии; но это превращение оказывалось чревато разрушением самого антологического модуса.

Преодолеть это специфическое противоречие Пушкину удалось в *южных* «Подражаниях древним». «Антологические» стихотворения Пушкина строятся как бы на совмещении двух планов. С одной стороны, они выступают как опыты поэтического воссоздания «античных», даже почти «мифологических» ситуаций. Так, «Нереида» в этой перспективе может быть проинтерпретирована как описание скульптурной группы: сатир, из укрытия наблюдающий нимфу⁴³ (скульптура, «рассказывающая» о себе, — характерный прием античной эпиграммы). В то же время пушкинские тексты строятся так, что могут прочитываться и «биографически»: лирический герой не только может, но как бы и «обязан» соотноситься с автором.

Возможность такого двойного прочтения обуславливается возможностью мифологизации локуса, с которым связаны все «антологические» тексты. Это Крым, который, оставаясь реальным географическим пространством, в то же время приобретает черты пространства мифологического. Пушкинский русский Крым — это *вместе с тем* и античная Таврида. В мифологизированном пространстве Тавриды и историческое время оказывается способным как бы выключаться из истории,

приобретая свойства времени *внеисторического* — идиллического (то есть в конечном счете тоже мифологического).

Соответственно и лирический герой (как и стоящий за ним автор-поэт) оказывается включенным как бы в два хронотопа, взаимно наплывающие друг на друга, взаимно проникающие друг в друга и тем создающие удивительный эффект — не стилизации «антологии», а «антологического» восприятия реальности, подключения ее к вечности — и вместе с тем приближения вечности к ситуации «здесь и теперь». Эксплицитное и очень отчетливое выражение такое мифологизированное восприятие Крыма (и «себя в Крыму») нашло в рассчитанном на публикацию письме Дельвигу из Михайловского (датированном весьма широко — от декабря 1824-го до декабря 1825 г.) и опубликованном сначала в «Северных цветах», а затем в качестве приложения к «Бахчисарайскому фонтану»: «В Юрзуфе жил я *сиднем*, купался в море и обедался виноградом; я тотчас привык к полуденной природе и наслаждался ею со всем равнодушием и беспечною италианского Lazzaroni. Я любил, проснувшись ночью, слушать шум моря — и заслушивался целые часы. В двух шагах от дома рос молодой кипарис; каждое утро я навещал его и к нему привязался чувством, похожим на дружество. Вот все, что пребывание мое в Юрзуфе оставило у меня в памяти».

Этот комментарий (стилизованный и стилизующий) должен был бросать необходимый ответ на все южные тексты. В свете этого метаописания даже произведения, обозначенные Пушкиным как перевод (и действительно являющиеся таковыми) приобретали биографическую проективность: так, «идиллия Мосхова» «Земля и небо» — это и выражение природы «древнего», и описание эмоционального состояния современника, оказавшегося в ситуации древнего (описание крымского быта в письме Дельвигу дает разительную параллель к «Идиллии Мосха»).

Этот конструктивный принцип пушкинских «Подражаний древним» придавал им совершенно особый жанровый статус и сближал их с *элегией*, также рассчитанной на соотнесение автора и лирического героя, на соположение (если не отождествление) литературного и биографического хронотопа. Отличие от традиционной элегии, однако, заключалось в том, что в центре пушкинских пьес оказывались не мотивы утраты и дис-

гармонии, а мотивы обладания и гармонии. Это сближает пушкинские тексты с жанром *идиллии*. Ситуация крымских «подражаний древним» предстает как погружение в ситуацию золотого века⁴⁴. Вместе с тем они существенно отличались и от идиллии: если идиллический мир по определению неавтобиографичен, принципиально внеположен авторскому миру и авторскому личному опыту, то у Пушкина «золотой век» предстает как связанный с персональным опытом⁴⁵. Ситуация осложнялась еще и тем, что все «антологические» стихотворения были написаны *после* оставления Крыма, по большей части в Кишиневе и в Каменке. Идиллический мир, таким образом, оказывался вместе с тем и миром утраченным, мечтой, грезой, воспоминанием о невозвратном и недостижимом. «Идиллия» вновь подсвечивается «элегией».

В батюшковских переводах из Антологии нет ничего похожего на такое сложное взаимоотношение планов. Прецедент поэтической мифологизации Крыма-Тавриды давала не Антология, а батюшковская элегия, причем как жанр в целом, так и один конкретный текст — «Таврида» (1815). Уникальность его в составе поэзии Батюшкова состоит в том, что это *элегия в форме идиллии*. От идиллии здесь прекрасный мир античной гармонии; от элегии — квазибиографизм и внутренний трагизм. Прекрасный мир описывается как мир утопии и неосуществимой мечты: «золотой век» предстает как «условное будущее», как то, чего никогда не будет в «настоящем времени». Контекст и фон («Таврида» была помещена в разделе «элегий» и окружена глубоко пессимистическими и безнадежными «Разлукой» и «Судьбой Одиссея») обрисовывают утопичность этого мира с достаточной определенностью.

Вместе с тем «Таврида» — это подчеркнуто *антиквизированная* утопия, связанная с Крымской мифологией. По точному замечанию В.Э. Вацура, здесь «“Таврида”, Крым описывается не в культурно-исторических формулах древней Греции, а как сама древняя Греция, вплоть до реалий и конкретных форм ландшафта и быта»⁴⁶.

Наконец, батюшковская «Таврида» давала не только ситуативную и хронотопическую модель для варьирования антиквизированных образов и ситуаций, но и образцовый «антологический» стиль. Стихотворение все подчинено принципам гармонии;

гармоническая соразмерность и композиционная симметрия пронизывают все уровни выражения; эвфоническая организация стиха достигает здесь необычайного совершенства; интонационно-ритмические решения (также подчиненные строго гармоническому принципу) открывали перед русской поэзией новые перспективы выразительности.

Пушкин оценил «Тавриду» исключительно высоко: на полях своего экземпляра «Опытов» он приписал под нею: «По чувству, по гармонии, по искусству стихосложения, по роскоши и небрежности воображения — лучшая элегия Батюшкова». Эта оценка, как можно убедиться, имела отнюдь не платонический характер. Едва ли не большинство «антологических» пьес Пушкина оказались вариациями на темы «Тавриды» (при этом «темы» эти охватывают не только план содержания, но и план выражения; в ряде случаев мотивно-тематическое родство того или иного стихотворения Пушкина и «Тавриды» Батюшкова редуцировано, зато родство интонационно-синтаксическое, ритмическое или эвфоническое выступает с почти манифестационной откровенностью)⁴⁷.

Центральный образ основных «антологических» стихов Пушкина — «дева» и связанный с нею мотив восхищенного созерцания (мотив может трансформироваться — как в «Дионея», — но никогда не исчезает вовсе). Соответственно сразу в нескольких антологических пьесах возникают эксплицированные отсылки к финальным стихам «Тавриды», где дается обобщенный портрет «девы» и описывается восхищенная реакция возлюбленного на ее «красы»:

Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струю выжимала.
(«Нереида»)

Ты слушаешь его, в безмолвии краснея,...
Твой взор потупленный желанием горит...
(«Дионея»)

Но дева гордая их чувства ненавидит:
И, очи опустив, не внемлет и не видит.
(«Дева»)

— Летающий Зефир власы твои
развеет
И взору обнажит снегам
подобну грудь,
Твой друг не смеет и вздохнуть:
Потупя взор, стоит, дивится
и немеет.

Можно заметить, что даже приведенные примеры демонстрируют несводимость корреляций с батюшковским текстом только к мотивному и лексическому уровням. Так, аллюзионность концовки «Девы» («И, очи опустив, не внемлет и не видит») поддерживается виртуозной фонетической переключкой с концовкой «Тавриды»: Пушкин почти зеркально повторяет батюшковскую звуковую игру: *не внемлет и не видит — дивится и немеет*.

Ситуация «Тавриды» оказывается как бы рассредоточенной по антологическому циклу: на первый план выходит то один, то другой компонент, но общая ситуативная модель — влюбленность, созерцание телесной красоты, реакция, выраженная через редуцированный жест («потупленный взор») и красноречивое молчание, — сохраняется в разных текстах. Ситуация, однако, не повторяется механически, но варьируется и модифицируется от стихотворения к стихотворению: в «Дионее» активным субъектом эроса является героиня (а не герой) и, соответственно, необходимые атрибуты влюбленности передаются ей (при этом возникает имплицитная отсылка и к еще одному сочинению Батюшкова — элегии «На развалинах замка в Швеции», где проявление влюбленности через жест и смену красок на лице относится именно к героине: «Потупя ясный взор, краснеет и бледнеет»; ср. у Пушкина: «Ты слушаешь его, в безмолвии краснея»). В «Деве» ситуация осложняется тем, что героиня *отвергает* любовь, и соответствующий жест выражает не влюбленность, а холодную непреклонность. Однако стихотворение словно рассчитано на возможность интерпретации на нескольких смысловых уровнях: если на первом уровне — наиболее внешнем — «дева» предстает образцом холодного равнодушия, то на втором она же может выступать как хранительница верности неназванному возлюбленному, чем и объясняется ее «холодность» и равнодушие к воздыханиям юношей. Именно чтение отрывка в перспективе и на фоне стихов Батюшкова позволяет обнаружить в нем скрытые смысловые оттенки⁴⁸.

Однако мотивные, лексические и даже фонетические аллюзии — далеко не единственное, что позволяет соотносить антологические пьесы Пушкина с элегией Батюшкова. Самая лапидарность каждого антологического стихотворения требовала повышенного внимания к его внутренней организации, к его

«микроуровням» — ко всему тому, что Тынянов назвал бы «словесным материалом». Образцом такой организации текста на глубинных уровнях и служила для Пушкина батюшковская «Таврида».

Прежде всего, в соответствии с общим заданием, Пушкин стремился положить в основу антологического мира принцип *гармонии* — симметрии или иной формы соразмерности и упорядоченности в отношениях разных частей стихотворения⁴⁹. Поэтическое выражение антологической гармонии, соразмерности, уравновешенности — гармонизация стихового материала. Эта упорядоченность проявлялась в организации как мотивно-тематического плана стихотворений, так и их формальных аспектов. Последнее нас и будет интересовать.

Прежде всего принцип гармонической упорядоченности находит свое воплощение в синтаксической композиции. Зависимость синтаксиса и композиции пушкинских стихов от Батюшкова здесь не подлежит сомнению. Так, уже в стихотворении «Редет облаков летучая гряда...» ключевая строка, из которой разовьется содержание всего текста, построена на принципе зеркальной композиционной симметрии, представляет собою хиазм:

Звезда печальная, вечерняя звезда.

Принцип симметрической упорядоченности последовательно выдерживается на грамматическом, синтаксическом, ритмическом, фонетическом уровнях. Слово «звезда» повторяется в начале и в конце строки, создавая кольцевую композицию; в обоих случаях слово снабжено «стыкующимися» эпитетами; каждый эпитет изосиллабичен. Оба параллельных эпитета сходным образом фонетически организованы: в обоих тождественны предударный гласный — *e* — и опорный предупредный согласный — *ч* (*печ* — *веч*)⁵⁰. Так синтактико-ритмическая симметрия подкрепляется симметрией звуковой.

Между тем именно Батюшков давал образцы конструктивного использования синтаксического хиазма в корреспонденции с другими уровнями текста как важного гармонизирующего принципа. Прообраз симметрической организации пушкинского стиха дает та же «Таврида»:

Равны несчастьем, любовью равны.

Заметим, что «несчастьем» фонетически корреспондирует с пушкинским «печальная» (е — ч), но Пушкин удваивает батюшковскую звуковую комбинацию, усиливая таким образом принцип повтора и распространяя его на уровень фонетический (*печальная — вечерняя*).

Не менее интересный вариант внутренней гармонии содержит строка из «Примет»:

Иль солнце яркое сойдет в печальны тучи.

Она практически эквивалентна в грамматическом, синтаксическом и ритмическом отношении строке Батюшкова:

Иль лето знойное палит иссохши злаки.

Оба стиха грамматически представляют собою придаточное предложение, начинаются с противительного «иль»; далее следует существительное-подлежащее с прилагательным-определением, затем — глагол-сказуемое, служащий композиционным и акцентным центром стиха, после чего прилагательное и существительное (но уже в иной синтаксической функции) повторяются в инвертированном порядке. Соответствующие слова в обеих строках не только расположены в идентичной синтаксической последовательности, но и изосиллабичны. О том, что перед нами функциональная (а не случайная) корреспонденция, свидетельствуют некоторые дополнительные грамматические и семантические соответствия. Примечательно использование обоими поэтами усеченной формы прилагательного в тождественной позиции (*печальны — иссохши*), как и близкая семантика ряда лексем: пушкинское «солнце» выступает как метонимическая вариация батюшковского «лета»; по смежности связаны между собою эпитеты «яркое» и «знойное»; наконец, эпитеты «печальны» и «иссохши» хотя и не являются синонимами в строгом смысле, однако явно принадлежат к сходной эмоционально-смысловой сфере.

Принцип гармонии и симметрии не менее последовательно реализован Пушкиным в звуковой организации стиха. Показателен в этом отношении первый стих «Нереиды»:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду.

В этом стихе выделяются несколько консонантных групп, достаточно сложно, но при этом удивительно стройно соотнесенных друг с другом.

(р'д') — з (л'н) — в (лн) — лбзщчх тв (р'д)
и-----о-----о-----а-----и

Симметрически соотнесенным группам согласных в общем соответствуют перекликающиеся ударные гласные: окольцовывающим стих группам *рд* сопутствуют *и*; смежным группам *лн* — *о*. Уже в первом слове как бы заанаграммирована «Таврида», возникающая в конце стиха. Эпитет «зеленых» служит фонетической подготовкой тут же появляющихся «волн». «Лобзающих» создает эффект ритмического перебива (хотя фонетически оно связано с «зелеными волнами»). Это единственное в строке слово, обозначающее действие; в этом действии семантика поцелуя оказалась связана с фоносемантикой морского прибора. *Лобзание* — *волна* — *влага* соединились в одном звукословесном ряду. Это соединение и готовит появление в следующем стихе «Нереиды», в чьем образе эротическое и «влажное» слиты.

На сходных принципах — с усилением симметрии — построена предпоследняя строка стихотворения (выделяем только корреспондирующие звуковые группы; обратим внимание на то, что «палиндромное» *как* оказывается строго посередине стиха):

Младую, белую, как лебедь, воздымала
(млад) — (б'ел) — (как) — (л'еб') — (дмал)

Более простых случаев фонической гармонизации стиха антологический цикл дает во множестве. Вот несколько примеров разных типов, заимствованных из одного только стихотворения «Муза» (выделяем созвучия, сгруппированные вокруг ударных гласных):

По звонким скважинам пустого тростника
Прилежно я внимал урокам девы тайной
И радую меня наградою случайной

во --- ва --- ов --- а
е --- а --- о --- е --- а
рад --- а --- рад --- а

Блистательно разработанные Пушкиным в «Подражаниях древним» принципы фонетической симметрии и гармонии не-

сомненно восходят к поэзии Батюшкова. В той же «Тавриде» мы обнаруживаем ряд форм подобной симметрии — от сравнительно простых повторов («Где кони дикие стремятся табунами»; «Весна ли красная...») до самых сложных комбинаций. Особенно виртуозна звуковая комбинаторика наиболее значимого для всего пушкинского цикла заключительного четверостишия:

Летающий *Зефир* власы твои *развеет*
 И *взору* обнажит снегам подобну *грудь*,
 Твой *друг* не смеет и *вздохнуть*:
 Потупя *взор*, стоит, дивится и немеет.

Корреспондирующие пучки консонантов двигаются через четверостишие, постоянно меняясь в своем составе, но меняясь так, что постоянно сохраняют свое родство. Создается как бы звуковое кольцо (з'ф'р———— рз'в' // взр———— грд' // дрз———— vzd // взр). Движение тем оказывается связано с ключевыми образами: *зефир* — *развеет* — *взор* — *грудь* — *друг* — *вздохнуть* — (*потупя*) *взор*. Характер звуковых корреспонденций очень тесно связан с семантикой: первоначальная звуко-смысловая цепочка: *зфр* — *рзв* — *взр* (от зефира ко взору) обозначает «картину»; затем происходит переход от объекта восхищения к созерцающему субъекту (от груди — к другу) — *грд* — *дрз*; затем дается описание вызванной этим созерцанием эмоции (вздохнуть; потупленный взор) — *взд* — *взр*; в конце происходит как бы возвращение к звуковой ситуации начала четверостишия, но с характерным семантическим изменением: «взор направленный» превращается во «взор потупленный». Эмоция проделала спиральный ход на протяжении четверостишия. Вместе с ней ее проделали звуки.

Здесь, впрочем, следует заметить, что для Батюшкова — при всем его внимании к произносительной стороне стиха — важно было создать не только фонетическую, но и графическую цепочку. Так, в словах *грудь* и *друг* буква *г* соответствует разным звукам — [г] и [к], буква *д* — [т'] и [д]; но для Батюшкова графическая (конечно, не фонематическая!) тождественность в данном случае была важнее реальных звуковых различий. Тожественная графика как бы дополняла неполную (в данном случае) тождественность звучания и в этом смысле подчеркивала звуковые корреспонденции. Этот принцип действует и на уровне

вокалическом. В самом общем виде изменение вокальных в четверостишии можно описать как кольцевое движение от гласных переднего ряда (сильные *и* и *е* в первой строке четверостишия) через нагнетание гласных заднего ряда (абсолютное преобладание *у* в сильной позиции в двух последующих строках) к тем же гласным переднего ряда (*и* и *е*). Вместе с тем на протяжении всего пассажа Батюшков играет на сочетании *оу*: *взору* — *подобну* — *твой друг* — *вздохнуть* — *потупя*. На чем играет — на звуках или на буквах? И на том, и на другом. В словах *вздохнуть* и *потупя* звучит не [о], а [а]: но оба слова семантически связаны со «взором» — и близость подчеркивается графическим единством.

Еще один важный прием особой гармонизации стихового материала, истоки свои берущий в поэзии Батюшкова, — функциональное использование дактилической цезуры в стихах шестистопного ямба. Как известно, споры о правомочности дактилической цезуры в русском шестистопном ямбе возникли еще в эпоху «реформы» Третьяковского — Ломоносова и были решены в общем в пользу таковой. Однако к началу 19 века частотность использования ее резко упала: «Карамзин в нерифмованных 6-ст. и И. Долгоруков в рифмованных возвращаются к почти постоянной мужской цезуре»⁵¹. Возрождение и, главное, беспримерное эмоционально-семантическое насыщение дактилической цезуры в русском шестистопном ямбе первой четверти 19 века связано в первую очередь с именем Батюшкова⁵².

Здесь не место подробно разбирать эволюцию частотности использования дактилической цезуры в поэзии Батюшкова. Для наших целей важно отметить, что качественный скачок в ее употребляемости приходится на период после 1814 года. Если в целом, по данным М.Л. Гаспарова, соотношение дактилической и мужской цезуры в это время составляет примерно 1: 2, то в батюшковских элегиях 1815—1817 гг. оно в среднем (по приблизительным подсчетам) составляет пропорцию 1: 1, то есть далеко выходит за пределы простого «языкового соответствия».

Впрочем, если в наиболее «батюшковской» элегии Пушкина «Погасло дневное светило...» соотношение двух типов цезур примерно соответствует их распределению в элегиях Батюшкова, то в антологических пьесах Пушкин использует дактиличе-

скую цезуру в целом более свободно. Амплитуда использования соответствующей ритмической модели колеблется от пропорции 3: 1 («Красавица перед зеркалом») до 2: 5 («Дева»). Но количественные параметры здесь, пожалуй, не так важны, как семантические функции. Именно краткость текстов позволяла предельно активизировать семантическую нагрузку ритмических колебаний: в восьмистишии три стиха с дактилической цезурой будут, бесспорно, заметнее — и важнее — чем тридцать таких стихов в элегии из восьмидесяти строк⁵³.

В антологических стихах дактилическая цезура практически никогда не является семантически «нейтральной», но всегда выполняет функции смыслового и эмоционального курсива⁵⁴. Проследим, как такой курсив возникает и используется в разных пушкинских текстах.

В «Нереиде» повествование о встрече с «нереидой» (первые три стиха) дано с мужской цезурой; портрет «нереиды» — с дактилическими; заключающий, «итожащий» стих — вновь с мужской. В «Красавице перед зеркалом» портрет красавицы также дается с дактилической цезурой, а заключительный стих (отражение «своих» красавицы в зеркале) — с мужской. «Дионея»: констатация влюбленности — мужская цезура; внешние проявления (невольное подтверждение) влюбленности — дактилическая. В «Деве» (где вообще мужские цезуры доминируют) два случая дактилической цезуры возникают при характеристике субъекта («Любимцы счастья...») и объекта любви («Но дева гордая...»).

Особенно интересны по композиционному распределению разных типов цезуры «Приметы». Первые шесть стихов, содержащие указания на необходимость соблюдать природные приметы, и заключительные пять стихов, перечисляющие практические выводы из наблюдаемых явлений природы, даны сплошь с мужской цезурой; на этом фоне центральные три стиха с дактилической цезурой, содержащие описание самих примет, приобретают характер резкого ритмического выделения. Семантическая насыщенность и вместе с тем скрытая «цитатность» этого приема усиливаются оттого, что стихи не только ритмически, но и мотивно, и стилистически, и, как мы уже могли заметить, композиционно-структурно ориентированы на строки из батюшковской «Тавриды»:

Так, если лебеди на лоне тихих	Весна ли красная сияет средь
	полей,
Плескаясь вечером, окличут твой	Иль лето знойное палит иссохши
	злаки,
Иль солнце яркое зайдет в печальны	Иль, урну хладную вращая,
	водолей
Знай: завтра сонных дев разбудит дождь	Валит шумящий дождь,
ревучий.	седый туман и мраки...

Среди антологических стихотворений ритмически выделяется «Муза», о котором сам Пушкин впоследствии отзывался с приязнью: «Я люблю его: оно отзывается стихами Батюшкова». Попытки истолковать «батюшковское» начало этого стихотворения на уровне тематики и образности не отличаются убедительностью. Как кажется, говорить о том, что «Муза» отзывается стихами Батюшкова, Пушкин мог на основании нескольких «формальных» причин: во-первых, из-за ее необычайно стройной композиции⁵⁵, во-вторых, из-за продуманной эвфонической организованности (см. выше), а в-третьих, из-за ее ритмической структуры. Среди всех антологических стихотворений южного периода, написанных шестистопным ямбом, оно в наибольшей степени приближено к усредненной «батюшковской» норме в использовании дактилической цезуры (1: 1)⁵⁶.

В поле воздействия батюшковской элегической системы попадают и те «подражания древним», которые не были связаны непосредственно с «Тавридой» (и с эротической темой). Таково несколько особняком стоящее в ряду прочих «антологических отрывков» стихотворение «Земля и море. (Идиллия Мосхова)». Как показал в свое время Б.В. Томашевский, стихотворение восходит не столько непосредственно к Мосху, сколько к навеянному Мосхом стихотворению Лиотара «*Le plaisir du pîvage*»⁵⁷. Отсюда — и неожиданная форма четырехстопного ямба, выделяющая текст из группы антологических стихотворений, писанных шестистопным ямбом (либо вольным ямбом на основе шестистопного). Однако это стихотворение занимает свое, вполне органическое место в системе антологических опытов: оно запечатлело в себе дополнительный по отношению к эротике полюс «античного» бытия — безмятежное существование в единстве с природой. И потому знаменательно, что и «идиллия Мосхова» оказалась проникнута батюшковскими аллюзиями — и опять же аллюзиями на батюшковскую

элегическую поэтику, в частности отзвуками элегии «На развалинах замка в Швеции»⁵⁸.

Когда по синеве морей
Зефир скользит и тихо веет
В ветрила гордых кораблей
И челны на волнах делеет...

Белеют корабли, несомые волнами,
О вей, попутный ветер, вей тихими устами
В ветрила кораблей!

Пушкин, отвергнув, как мы помним, «зефирное» сладкозвучие при организации первой крымской элегии, нашел его вполне уместным в контексте «антиклизированного» произведения. При этом он, как всегда, обратился к батюшковским приемам, чтобы «усилить» их звучание и резче прочертить их конструктивную функцию. Сквозной звуковой доминантой делается сочетание *e* с палатализованным гласным. В строке с темой «зефира» усиливается игра на ударных *и*; зарисовка гордых кораблей с их «ветрилами» дает тройное *p*; переход от «гордых кораблей» к мирным «челнам» провоцирует игру на тройном *л*...

Практически все антологические стихотворения написаны в 1820—1821 гг. и так или иначе связаны с крымской темой. В 1822-м не написано ни одного «подражания древним». В 1823-м появилось стихотворение «Ночь», которое Пушкин включил в издание «Стихотворений» 1826 г. в раздел «Подражания древним», хотя во многих отношениях оно скорее знаменовало *выход* за пределы Антологии.

«Ночь» не антологическое стихотворение уже в силу своей модальности: здесь изображено *воображаемое* счастье; героиня является лирическому герою в мечтах, а не в «реальности». Это сон, ночное видение, материализованное желание — не обладание, а только мечта об обладании. Героини нет рядом с героем: ее облик и голос только воображаются. Облик «антологической героини» («здесь и теперь») оказывается лишь формой мечты об элегической героине («не здесь и не со мной»). Это уже переход Антологии в элегию, прощание с гармонией.

Исключительно важным оказывается здесь использование *enjambement*'ов в качестве важного выразительного приема. Структурные функции его, как известно, могут быть многообразными⁵⁹. Однако, бесспорно, одна из важнейших функций этого приема в лирике — быть ритмическим выражением эротического напряжения⁶⁰. В такой функции он впервые появля-

ется у Пушкина в «Ночи» (а уже затем получит исключительное богатство оттенков в «Евгении Онегине»). Еljambement как важный и широко используемый конструктивный прием Пушкин обнаружил у Шенье (поэтика некоторых элегий Шенье вообще оказалась важна при формировании поэтики «Ночи»⁶¹). Но русский прецедент использования переноса в подобной функции Пушкин находит у Батюшкова — все в той же «Тавриде» — и именно на Батюшкова опирается в первую очередь (с тою разницей, что Пушкин грамматически упорядочивает характер переносов, каждый перенос у него — это *rejet*; Батюшков в этом отношении свободнее — у него *rejet* и *contre-rejet* сочетаются и комбинируются)⁶²:

Близ ложа моего печальная
 свеча
Горит; мои стихи, сливаясь
 и журча,
Текут, ручьи любви, текут,
 полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают
 предо мною,
Мне улыбаются...

Со мной в час вечера, под кровом тихой
 ночи
Со мной, всегда со мной; твои прелестны
 очи
Я вижу, голос твой я слышу,
 и рука
В моей покойся всечасно...

Примечательно, что в антологических стихах 1820—1821 годов (восходящих к «Тавриде») возможности переноса не использованы. Это, конечно, не случайно: антологические пьесы выступали как произведения, уравнивающие и гармонизирующие переживание, в том числе и эротическое переживание. Отсюда — смысловая и синтаксическая завершенность периодов, совпадение ритмических и синтаксических границ. Перенос — всегда нарушение инерции, всегда нарушение стихового (и эмоционального) равновесия. Как только в «Ночи» активизировался собственно элегический момент, стиховой перенос выдвинулся на первое место, разрушив не только стиховую, но и, так сказать, экзистенциальную размеренность и гармонию...

«Антология» исчерпала себя вместе с антикизирующим мифом о Тавриде. В 1823 г. появилось стихотворение В.И. Туманского «Одесса»:

Под легкой сению вечерних облаков
Здесь упоительно дыхание садов.
Здесь ночи теплые, луной и негой полны,

На злачные брега, на серебряные волны
Сзывают юношей веселые рои...
И с пеной по морю расходятся ладьи.
Здесь — тихой осени надежда и услада —
Холмы увенчаны кистями винограда.
И девы, томные наперсницы забав,
Потупя быстрый взор иль очи приподняв,
Равно прекрасные, сгорают наслаждением
И душу странника томят недоуменьем.

Пушкин, как известно, откликнулся на это описание в «Путешествии Онегина»:

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами
В то время на нее взирал,
и т.д.

Обычно эти стихи приводятся как образец новой («реалистической») манеры Пушкина, противостоящей «романтической». Однако Туманский смотрит на Одессу не сквозь романтический, а сквозь антологический лорнет. «Одесса» — антологическое стихотворение, «эллинизирующее» новороссийскую столицу по батюшковско-пушкинской модели. Туманский был вообще исключительно восприимчив к малейшим нюансам поэтики «школы гармонической точности», и в «Одессе» поэтому легко найти все детали антологической поэтики — вплоть до звукописи, вплоть до игры на дактилических клаузулах, вплоть до отстоявшихся жестов («Потупя быстрый взор...» и пр.). В 1823 году это было для Пушкина уже неприемлемо. Одесса не могла быть осмыслена в параметрах «таврического» мифа и «таврической» антологической поэтики. Новый «одесский» миф, активизировавший современный план, со страстями и дисгармонией, требовал иного сюжета, иных приемов, иных героев и иных жанров⁶³. «Антология» для него уже не годилась.

Песня и баллада

Жанры песни и баллады (Пушкин в издании 1826 г. их жанрово не выделил, но поместил в раздел «Разные стихотворения») отчетливо тяготеют к тому, чтобы составить одну общую

группу, объединенную семантическим, формальным и интертекстуальным родством.

В перспективе последующего развития пушкинской поэзии эти балладно-песенные опыты не кажутся особенно значимыми. Однако недооценивать их все же не следует: не случайно «Черная шаль» оказалась первым пушкинским произведением южного периода, получившим шумный успех — сначала местный, а затем и общероссийский. Пушкин на первых порах явно примеривал новый жанр как возможную альтернативу элегическому модусу и элегическим формам.

Генезис «Черной шали» точно охарактеризован Б.В. Томашевским: «Четырехстопный амфибрахий мужского окончания — размер исключительный как для Пушкина, так и для русской поэзии вообще. «Черная шаль» датирована Пушкиным 14 ноября 1820 года. В феврале того же года в «Невском зрителе» появилось стихотворение Жуковского «Мщение», писанное таким же размером <...> Зависимость «Черной шали» от «Мщения» очевидна. Между этими произведениями налицо и тематическая перекличка. Так, второе четверостишие «Мщения» предопределяет двестишие «Черной шали»:

Мой раб, как настала вечерняя мгла,
В дунайские волны их бросил тела»⁶⁴.

На основании установленного метрико-строфического и, отчасти, тематического сходства текстов Б.В. Томашевский сделал недвусмысленное заключение о жанре пушкинского произведения: «Сходство стихотворений указывает на подлинный жанр «Черной шали»: это, конечно, баллада»⁶⁵.

Балладный генезис «Черной шали» отмечен Томашевским совершенно правильно. Однако вывод о жанровой принадлежности текста представляется несколько поспешным. Это все-таки не баллада. Пушкин использовал многие принципы балладной композиции и балладный динамический сюжет. Однако показательно, что повествование в «Черной шали» не безлично-объективированно, но ведется от третьего лица. Герой происшествия одновременно и рассказчик о происшествии. Такое совмещение повествователя и персонажа в чистой балладе невозможно. Как мы помним, в стихотворении «Там, у леска...» введение рассказчика-наблюдателя (не действующего!) приве-

ло к пародическому смещению балладной ситуации. В «Черной шали» Пушкин попытался использовать прием совмещения субъекта и объекта повествования для конструирования новых жанровых форм.

«Черная шаль» — произведение промежуточного жанра, балансирующее на границе между привычными для Пушкина лирическими формами с традиционным авторским «я» и нарративными формами баллады. Эта была одна из попыток нащупать выход из лирических жанров в формы эпоса. Жанрово неопределенная форма «песни» оказывалась в наибольшей степени пригодна для такого экспериментирования.

Б. Томашевский отмечает, что Пушкин «в своей балладе освободился от всяких балладных таинственностей и мрачных чудес»⁶⁶ (подразумеваются, конечно, баллады Жуковского). Но дело в том, что в «Мщении» (как и в других балладах, переведенных Жуковским из Уланда) в свою очередь нет никаких «мрачных чудес»: Пушкину здесь попросту не от чего было «освободиться»! Главный интерес сосредоточен на самом действии, не содержащем в себе никаких внешних «таинственностей». При этом в сюжетном плане «Мщение» занимает особое место среди баллад Жуковского. Сюжет как таковой здесь лишен всяких подробностей и практически сведен к схеме, «формуле» сюжета. Такой тип повествовательной структуры оказался удивительно близок сюжетосложению первых пушкинских южных поэм — в частности, «Кавказского пленника» (подробнее об этом см. ниже). Пушкин, по сути, идет в «Черной шали» тем же путем, каким он шел в параллельно создаваемом «Кавказском пленнике»: пытается наполнить предельно схематизированный, «формульный» сюжет экзотически (в частности — этнографически) окрашенным материалом.

Можно предположить, что форма «песни» с балладным содержанием мыслилась Пушкиным как возможная альтернатива (или параллель) не только элегии, но и «байронической» поэме. Как кажется, об этом свидетельствует то обстоятельство, что первоначально и «Братья разбойники» были начаты в форме «Молдавской песни»: начало этой нереализованной «песенной» версии было набросано теми же амфибрахическими двустихиями, что и «Черная шаль»⁶⁷. Связь этого замысла с балладами Жуковского в свою очередь не подлежит сомнению.

Томашевский отмечал: «...таким размером и подобными рифмами написаны баллады «Лесной царь» (1818), «Мечта» (1818) и «Мщение» (1820). По-видимому, Пушкин хорошо помнил эти баллады. Один стих из дальнейшего текста «Молдавской песни» читается:

Купец оробелый скакал на коне.

Первоначально стих этот читался:

Ездок одинокий скакал на коне.

Очевидно, исправление понадобилось для того, чтобы не вызывать в памяти у читателя первые стихи «Лесного царя»:

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой»⁶⁸.

В толковании мотивов исправления первоначальной версии стиха с Томашевским, однако, согласиться трудно: в «исправленном» виде пушкинский стих хотя и не вызывал в памяти первые стихи «Лесного царя», зато с не меньшей определенностью напоминал начальную строку заключительной строфы той же баллады:

Ездок оробелый не скачет, летит»⁶⁹.

Пушкинское исправление вряд ли было направлено на то, чтобы «скрыть» связь с Жуковским; скорее наоборот. Но, с другой стороны, вряд ли был прав и В.В. Виноградов, когда замечал: «...У Пушкина в первоначальных набросках балладного типа на тему о разбойниках — явная (и притом, по-видимому, пародическая) ориентация на стихотворение «Лесной царь» Гете (в переводе Жуковского)»⁷⁰. «Пародического» задания (в том смысле, который вкладывал в это понятие Виноградов — как проявление «литературной борьбы») в первоначальной версии «Братьев разбойников» не было. Пушкин как бы сигнализирует о преемственности по отношению к Жуковскому и о применении его стиховых, композиционных и мотивных решений к другому материалу. Легкий «игровой» налет в самом этом применении действительно имеется, но функции у него совершенно

особые (об этом подробнее нам придется сказать в другом месте, в разделе о поэмах).

Однако уже в 1821 году, видимо почувствовав непродуктивность подобной гибридной формы для развертывания сюжетного материала, Пушкин окончательно отказывается от попыток разработки этнографической «песни»⁷¹. Его «Узник» (1822), хотя и сохраняет черты преемственности от «молдавских песен» (в частности, размер и редуцированные мотивы преступления), утрачивает сколько-нибудь ощутимую зависимость от баллады Жуковского. Об этом свидетельствует и практически полная утрата сюжетности (которая заменяется лирической резиньядией над ситуацией «узилища»), и трансформация строфики, и изменение интонационной и синтаксической композиции — вместо характерного для «песни» синтаксического параллелизма двуступенчатый уже в начале стихотворения появляется сложная игра между синтаксической инерцией и ее резким нарушением.

Однако, отказавшись от использования «песни» в качестве субституирующей поэму жанровой формы с этнографическим сюжетом, Пушкин не отказался от попытки создать сюжетное стихотворение балладного типа. Но теперь его организующим началом стал не столько этнографический, сколько национально-исторический материал. Таким стихотворением оказалась «Песнь о Вещем Олеге», сложно соотносимая с балладной традицией.

Одним из наиболее важных «претекстов» «Песни о Вещем Олеге» стал «Граф Гапсбургский», переведенный Жуковским из Шиллера⁷². Однако этой балладой Пушкин не ограничился: его «Песнь» сконденсировала поэтическую энергию целого ряда произведений⁷³. Среди них — уже упоминавшиеся «маленькие баллады» Жуковского («Мщение», «Три песни», «Лесной царь», «Мечта») и его же более давнее произведение — «Песнь араба над могилою коня» (переведенная из Мильвуа), а также «эпическая элегия» Батюшкова «Гезиод и Омир соперники» (в свою очередь перевод из Мильвуа)⁷⁴. Заслуживает быть отмеченным, что обе последние вещи являются переводами (достаточно вольными) сочинений Мильвуа, при этом заменяющими его оригинальный метр⁷⁵.

Рассматривать все эти произведения в едином ряду, как вариации некоего «инварианта», Пушкину позволял прежде все-

го момент «формальный» — стихотворный размер. Амфибрахический размер оказался фундаментом новой баллады. «Маленькие баллады» Жуковского написаны четырехстопным амфибрахией с мужскими рифмами; в «Графе Гапсбургском» чередуется четырехстопный и трехстопный амфибрахий с переменной рифмовкой; в «Песни араба...» собственно повествовательные части даны четырехстопным амфибрахией (и обрамлены рефренами, писанными шестистопным ямбом); «Гезиод и Омир» представляет собой полиметрическую композицию несколько иного рода: амфибрахией дан «эпический» зачин, шестистопным ямбом — сцена поэтического состязания.

«Длинный» амфибрахий явно вызывал у Пушкина устойчивые семантические ассоциации: амфибрахий влек за собой особую проблематику и целый комплекс мотивов.

Все претексты «Песни о Вещем Олеге» окрашены «историческим» или этнографическим колоритом (у Батюшкова — античным и «северным», у Жуковского в одном случае «восточным», в остальных — средневеково-рыцарским). Тематическим стержнем большинства стихотворений оказывается *смерть*, причем смерть насильственная (некоторым исключением оказывается «Граф Гапсбургский»: в нем тема смерти выступает на периферии сюжета и, в отличие от остальных текстов, не является насильственной).

Далее, в большинстве стихотворений в той или иной форме возникает коллизия *властитель — певец* (либо *земной владыка — служитель божества*). Она содержится в «Гезиоде и Омире», в «Графе Гапсбургском» (где певец *одновременно* оказывается и священнослужителем), в «Трех песнях» (где «скальд» выступает как мститель) и, в трансформированном виде, в «Мщении». *Пророчество о грядущей смерти* в наиболее «чистом» виде представлено в «Гезиоде и Омире» (в модифицированной форме — как знание о скорой собственной кончине — в «Песни араба...»). Мотив *награды* оказывается центральным в «Гезиоде и Омире» и в «Графе Гапсбургском»; мотив *возмездия* — в «Мщении» и в «Трех песнях».

Во всех текстах появляется образ *коня*, причем представленный в ряде мотивных вариаций. *Конь в качестве награды* — в «Графе Гапсбургском» и в «Мщении» (в последней — в качестве

«награды»-возмездия). *Конь как причина смерти* — в «Мщении» (конь выступает как орудие Провидения) и, в ослабленном виде, в «Лесном царе». *Скорбь о павшем коне* — в «Песни араба...».

Наконец здесь появляются мотивы *пира* («Гезиод и Омир», «Граф Гапсбургский»), в «Гезиоде и Омيره» соединенного с *тризной*.

В своей «Песни» Пушкин собрал воедино и как бы сгустил мотивы, в различных комбинациях представленные в амфибрахических произведениях балладной или полубалладной формы⁷⁶, — тем самым окончательно закрепив за молодой традицией русского амфибрахия определенный «семантический ореол»⁷⁷. Но вместе с тем Пушкин выстроил новую иерархию смыслов, обнаруженных у поэтических предшественников.

Прежде всего, в пушкинском тексте оказались включены в игру *две* жанровые традиции, с которыми оказалась связана амфибрахическая поэзия, — баллада и тяготеющая к балладе («сюжетная») элегия: в свое время Белинский в общем очень пронизательно отметил окрашивающий пушкинское стихотворение «элегический тон». От баллады пришел «объективный» и вместе с тем «универсальный» сюжет; от «исторической элегии» Батюшкова (и находящихся в смысловой и жанровой зоне этой элегии стихотворений вроде «Песни Гаральда Смелого») — автобиографическая проективность, субъективизация «внешней» ситуации.

Уже замечено, что Олега, строго говоря, «качать» не за что; он не преступник, а герой («...Олег не совершает ничего, что подлежало бы наказанию, возмездию»⁷⁸). В этом смысле «Песня...» как будто противостоит балладам Жуковского, в которых — несмотря на описываемые в них ужасы и преступления — всегда торжествует принцип высшей справедливости: преступление влечет за собой наказание («Мщение»), добродетель — награду («Граф Гапсбургский»). Все они — своего рода иллюстрация принципа теодицеи.

У Пушкина не так. Судьба смертного не зависит от того, чему он служил — добру или злу⁷⁹. Она вообще подчинена не земной морали, но таинственным и *внеморальным* законам рока и судьбы⁸⁰. Для художественного осмысления этой «философии

рока» оказался исключительно важен опыт Батюшкова, в частности «Песнь Гаральда Смелого» (которая, как мы помним, была одним из важнейших претекстов «Руслана и Людмилы»). О ее значимости для формирования словесной фактуры «Песни о Вещем Олеге» свидетельствует уже то обстоятельство (впервые отмеченное еще профессором П.В. Владимировым и затем многократно «переоткрытое»), что батюшковский стих: «И море, и суша покорствуют нам» — отозвался в стихе Пушкина: «И волны и суша покорны тебе»⁸¹. (В черновиках сходство было еще ближе: «И море и суша покорны тебе».) Однако не менее значимым стал для Пушкина содержательно-концептуальный аспект батюшковского текста.

Гаральд, как и Олег, — настоящий «северный герой». Любовь, казалось бы, должна быть законной наградой за его подвиги (как то происходит с древним скандинавским героем в элегии «На развалинах замка в Швеции»). А между тем, вопреки представлениям о справедливом «воздаянии», — «дева русская Гаральда презирает!». Неразделенная любовь к достойному мужу нелогична и иррациональна, путает всю стройную систему представлений о гармонии и разумности жизни. «Гаральдовская» ситуация в контексте батюшковских «Опытов» приобретала автобиографические черты и вместе с тем — именно благодаря ее «историческому колориту» — представала как универсальная коллизия, как свойство человеческой жизни и человеческой истории в целом. К парадоксальной и трагической «несправедливости» судьбы поздний Батюшков возвращался неоднократно и настойчиво. В «Гезиоде и Омيره» центральное место займет тема бессмысленной (с точки зрения теории «воздаяния») кары судеб, возвещенная во взаимных пророчествах Гезиодом Омису («Твой гений проникнул в Олимп: и вечны боги // Открыли для тебя заоблачны чертоги. // И что ж? В юдоли сей страдалец искони, // Ты роком обречен в печалях кончить дни») и Омисом Гезиоду («Но... Муз любимый жрец!.. страшишь руки злодейской, // Страшишь любви, страшишь Эвбеи берегов; // Твой близок час: увя! тебя Зевес немейской // Как жертву славную готовит для врагов»).

Эти резиньяции явно соотносятся и с пушкинскими размышлениями о жестокости судьбы и истории. Но вместе с тем Пуш-

кин поворачивает батюшковскую ситуацию неожиданной стороной. Смерть Олега представлена не просто как *исполнение пророчества*, как торжество неумолимого рока, но и как *торжество прорицателя*. А.И. Журавлева замечает, что Олег, чуждый «всякой балладной экстравагантности поступков», «ведет себя так, как только можно пожелать». «Пушкинской балладе чужда назидательность: читатель никак не может «поправить» Олега («не сделай он того-то и того-то — и не случилось бы ничего плохого»)»⁸². Это наблюдение в общем справедливо — но все же не совсем. Всесилие судьбы состоит в том, что она способна всякого превратить не только в «караемого», но и в «виновного». Предсказанная «смерть от коня» совпала с первой и единственной «виной» князя-воина: смерть настигает Олега именно в тот момент, когда он *усомнился в истине предсказания кудесника*. Немедленная гибель оформляется как возмездие за «вину» сомнения.

В этом осмыслении коллизии отразился — хотя и в трансформированном виде — принцип биографической проективности, столь значимый для батюшковских «исторических элегий»: мысль о пророческом даре волхва соотносится с пушкинскими размышлениями о пророческой (и прогностической) природе поэта, которому дано «проницать судьбу». В этом плане стихотворение оказывается первым опытом импликации в «исторический» материал размышлений Пушкина над коллизией поэт — монарх и, в частности, над коллизиями его персональных отношений с Александром⁸³. Эта смысловая двупланность, столь значимая для позднейших пушкинских стихотворений (ср. «Андрей Шенье» и пушкинскую реакцию на смерть Александра), была подготовлена уже в «Песни».

«Песнь о Вещем Олеге» — род «философско-исторической баллады-элегии» — произведение, вобравшее в себя целую гамму традиций и вместе с тем оставшееся в творчестве Пушкина уникальным жанровым явлением. Пушкин, проницательно вычленив в поэзии предшественников единую жанрово-семантическую линию, сполна реализовал заложенный в ней потенциал⁸⁴. Последующие размышления Пушкина о философии истории и парадоксах судьбы будут разворачиваться в иных жанровых формах.

«Кавказский пленник»

В системе «южного» творчества Пушкина поэмы занимают особое место. Хотя их собственно эстетические достоинства современные исследователи не склонны переоценивать⁸⁵, однако их общая роль в развитии пушкинской поэзии не подлежит сомнению. Поэма «Руслан и Людмила» не столько разрешила задачу создания новой поэмы, сколько продемонстрировала невозможность ее разрешения на старых путях. Это была, как мы помним, во многих отношениях «негативная» поэма, антипоэма. Пушкин, однако, не оставлял мысли и о создании поэмы с более отчетливым конструктивным, а не деконструктивным заданием — поэмы, которая не столько обнажала бы несовместимость традиционных больших форм с большими литературными задачами, сколько по-новому выражала бы собою «дух века». «Южные поэмы» и стали результатом этих попыток — результатом во многом неожиданным.

Однако на пути изучения их литературно-эволюционной роли оказалось одно, зато чрезвычайно мощное препятствие. На первый план еще современниками был выдвинут совершенно второстепенный вопрос о «байронизме» и байроновских «влияниях». После классической книги В.М. Жирмунского учение о центральной роли «восточных поэм» Байрона в формировании поэтики «южных поэм» Пушкина приобрело статус доказанной научной истины. Между тем и читательские впечатления 1820-х годов, и филологические построения 1920-х в свою очередь нуждаются в анализе и переоценке⁸⁶. Резонные коррективы в концепцию Жирмунского внес еще Ю.Н. Тынянов (сначала в рецензии на статью Жирмунского, впоследствии ставшую главой книги, а затем — в синтетической работе об эволюции Пушкина). Он, в частности, отметил, что «принципы конструкции» южных поэм «развились из результатов, ставших ясными Пушкину после «Руслана и Людмилы» и связанных исторически со «сказкой», *conte*. Знакомство с Байроном могло их только поддержать и усугубить»⁸⁷. Наблюдения Тынянова могут быть не только подкреплены, но и дополнены новым литературным материалом.

Пушкин первоначально намеревался использовать экзотический южный материал для создания описательной поэмы. Имен-

но описательная поэма в эпоху кризиса жанра представлялась возможной альтернативой обветшалому эпосу и слишком уж игрушечной волшебной-сказочной эпопее. Прощупывая возможности новых жанровых форм, Пушкин как бы откликался на старый призыв Воейкова к Жуковскому — написать поэму. «Поэму славную, в русском вкусе повесть древнюю» он уже написал — но совсем не такую, которую хотелось видеть Воейкову. Это была «Руслан и Людмила». После злобных нападок Воейкова на «Руслана» Пушкин решил дать и свою версию дескриптивной поэмы — свои «четыре части дня» и свои «четыре времени». Судя по всему, он намеревался это сделать опять же не так, как того хотелось Воейкову.

В предысторию «Кавказского пленника» (и в историю развития пушкинской поэмы как жанра) следует включить текст, особенно отчетливо проясняющий «дескриптивный» субстрат всего пушкинского «южного эпоса». Речь идет о несколько загадочном наброске «Я видел Азии бесплодные пределы...». В пушкинской записной книжке он находится между беловиком эпилога «Руслана и Людмилы», черновыми набросками первых южных элегий — и началом черновиков «Кавказского пленника» (тогда еще мыслившегося как описательная поэма «Кавказ»). По положению в записной книжке текст относится к 19—24 августа 1820 г., то есть еще ко времени пребывания Пушкина в Крыму.

Появление этого текста сразу же перед началом «Кавказского пленника» не случайно. Структура и содержание его свидетельствуют о том, что перед нами набросок «описательной» поэмы, удерживающей следы той формы, какую она выработала в поэтической практике «арзамасцев».

Проблема «описательной поэмы», как «постклассической» формы эпоса, не утратила своей остроты к концу 1810-х годов⁸⁸. Описательная поэма как одна из желательных форм, подлежащих усвоению русской поэзией, была указана еще в 1811 г. Воейковым в послании Жуковскому. Воейков явно желал, чтобы Жуковский выбрал путь поэмы «героически-оссианической» и «волшебной-сказочной». Себе же он готовил роль «русского Делиля» — создателя грандиозной философско-описательной поэмы в духе «Садов». Необходимой подготовительной стадией к этому подвигу был воейковский перевод «Садов». Амби-

циозность этого перевода сейчас трудно оценить. Между тем необычайно тонкий толкователь культурной семиотики начала 19 века М. Дмитриев отметил значимость и времени выхода, и даже внешнего облика книги Воейкова — поэма демонстративно соотносилась с поэтическими выступлениями Жуковского: «Она была издана (1816) в одно время с первым изданием стихотворений Жуковского, в том же формате ⁴⁰ и такой же печати»⁸⁹. За переводом должен был последовать оригинальный труд, должный прославить автора в веках. Поэмы Воейков так и не написал, но свидетельством подступов к ней остались несколько длинных описательных посланий-«полупоэм» — «Послание к друзьям и жене», «Послание к моему другу-воспитаннику о пользе путешествия по отечеству» и проч. Воейков рассматривал эти послания как подготовительный материал для описательной поэмы; он переносил целые куски из одного текста в другой; дополнял и исправлял их в течение многих лет⁹⁰. Тексты эти охотно распространялись в списках самим автором, широко обсуждались в арзамасском кружке еще задолго до появления в печати — и, бесспорно, были еще до публикации известны и Пушкину (по крайней мере, «Послание к друзьям и жене»).

Еще в середине 1820-х годов эта форма дидактической и описательной поэмы-послания ощущалась как не до конца исчерпанная. Об этом свидетельствует успех пространных «Воспоминаний» С.Д. Нечаева, написанных под несомненным влиянием Воейкова (как, впрочем, и Жуковского)⁹¹. Стихотворение Нечаева вызвало весьма одобрительную реакцию А.И. Тургенева, сохранявшего «арзамасские» литературные вкусы⁹².

Послания Воейкова построены на принципах «монтажа»: сюжет в них редуцирован, на первый план выдвигается смена описательных «кусков», мотивированная «путешествием» повествователя-героя. Композиция повествования свободная: лирические, патетические и дидактические части перемежаются частями сатирическими и полемическими; нередко осуществляется перебивка временных планов; сентиментально-ностальгически оформленные темы «воспоминаний», «дружества» и «любви» соседствуют с комическими и сатирическими нравоописательными зарисовками⁹³. Композиционная свобода коррелирует со свободой метрической: послания написаны вольным ямбом.

Ввод и сцепление кусков осуществляются посредством реплик-комментариев: «Я видел...», «Я зрел...» и т.п. (из «Послания к друзьям и жене»: «Я видел Волгу, Днепр и Дон // И наблюдал людей в столицах»; «Я зрел Кавказ, передо мною // Вставали горы из-за гор...»; «Я видел древнего Салгира берега...»).

Пушкинский отрывок построен совершенно аналогичным образом. Пушкин, видимо, решил вступить в литературное состязание с недоброжелателем «Руслана и Людмилы» на его собственной территории. Соблазн был тем более велик, что пушкинское путешествие на юг почти полностью совпадало с «маршрутом» путешествий Воейкова и его «лирического героя» (Москва, Слободская Украина, Малороссия, Кавказ, Крым). Незначительный объем отрывка не дает возможности с полной уверенностью реконструировать характер замысла Пушкина. Но и сохранившиеся стихи позволяют заключить, что Пушкин, по-видимому, предполагал усилить (а не ослабить, как сделал впоследствии Нечаев) в своем тексте сатирически-характерологический момент, ввести в него зарисовки «современных» героев и т.п.

Лексические реминисценции из Воейкова у Пушкина немногочисленны, но все же имеются и они. Пушкинский «Ужасный край чудес» отсылает к воейковскому описанию: «Здесь все ужасное величие природы!» Единичность таких переключек объясняется, видимо, тем, что «состязание» с Воейковым сразу же направило Пушкина к другому тексту — куда более значительному (и для самого Воейкова в свою очередь послужившему ближайшим образцом и арсеналом формул и мотивов) — к «Посланию Воейкову» Жуковского. Пушкин, на первых порах сохранив метрическую и композиционную основу посланий Воейкова, насыщает ее словесным материалом Жуковского; он как бы предпочел «оригинал» «списку». Начало пушкинского наброска представляет собой демонстративную перифразу Жуковского, сохраняющую и его фразеологические формулы, и его рифмы⁹⁴. Ср.:

Пушкин

*Я видел Азии бесплодные пределы
Кавказа дальний край, долины обгорелы...*

Жуковский

*Ты видел Азии пределы,
Ты зрел ордвинцев лютый край,
И лишь облозки обгорелы
Там, где стоял Шери-Сарай.*

Видимо, едва начав работать над отрывком, Пушкин изменил свое намерение и отказался от замысла описательной поэмы «воейковского» типа. Жуковский «вытеснил» Воейкова. Это привело к изменению метра, композиции и всего замысла. На смену описательному посланию пришла описательная поэма «Кавказ», переросшая затем в «Кавказский пленник».

Как известно, Пушкин особенно ценил описательно-этнографическую часть «Пленника». В октябре — ноябре 1822 г. он написал В.П. Горчакову: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести; но все это ни с чем не связано и есть истинный *hors d'oeuvre*». «Лучшая часть повести» оказалась многим обязана Жуковскому. Уже в черновых набросках к «Пленнику» (то есть еще в «Кавказе») «описания» Жуковского используются очень широко и при этом трансформируются в «рассказ». Сравним:

Пушкин

Один, в глуши Кавказских гор,
Покрытый буркой боевою,
Черкес над шумною рекою
В кустах таился <...>
И слабого питомца нег
К горам повлек аркан могучий.

Жуковский

Ты зрел, как Терек в быстром беге
Меж виноградников шумел,
Где часто, притаясь на бреге,
Чеченец иль черкес сидел
Под буркой, с гибельным арканом.

Итак, и «шумная река», и «таящийся» черкес, и экзотизмы вроде «бурки» и «аркана» восходят к Жуковскому. В окончательном варианте поэмы этот откровенно цитатный характер словесного материала будет редуцирован, но игра с текстом Жуковского как с литературным «вторым планом» поэмы сохранится и в пейзажных, и в этнографических частях — и даже будет форсирована воспроизведением в авторских примечаниях к поэме больших фрагментов из послания «К Воейкову», оставшихся знаком генезиса пушкинского текста.

В связи с «дескриптивным» субстратом «Кавказского пленника» старый вопрос о «байронизме» южных поэм может быть поставлен на новое основание. Самый интерес Пушкина к композиционным приемам и мотивам «восточных поэм» Байрона, видимо, возник потому, что Байрон на первых порах читался им в контексте традиций описательной поэмы — жанра, актуального для русской литературы конца 10-х начала 20-х гг. Уме-

стно в этой связи отметить, что и ранние французские толкователи байроновских поэм (основной источник для усвоения представлений о Байроне в России!) «читали» их на фоне Делиля. С Делилем сопоставлял Байрона Леон Тиессе в своем предисловии к выполненному им переводу «Абидосской невесты» (1816). Сравнение «творца Гяура и Жуана» с автором «Садов» сохранилось даже в сравнительно поздней статье, опубликованной в «Revue encyclopedique» уже в 1820 г.⁹⁵ Особенности построения «Кавказского пленника», которые Жирмунский однозначно связал с «влиянием» Байрона, а Тынянов — с традициями *conte*, — оказались во многом развитием приемов описательной поэмы «делилевского» типа, разные варианты которой дали Жуковский и Воейков. «Байронизм» ложился на это основание.

Однако «Кавказский пленник» все же не чисто описательная поэма: *hors d'oeuvre* оказался важнее, чем сам автор представлял в письме к другу. Уже на начальной стадии (как можно заметить, сопоставляя текст Жуковского и Пушкина) «описание» заменяется «рассказом». Дело еще более осложнилось, когда в поэме появились персонажи — «объективированные» да еще и «современные» герои. Однако проблема заключалась в том, что для реализации своего намерения — дать в поэме современного героя — Пушкину бывать не на что было опереться в русской поэтической традиции. Единственным поэтическим жанром, который был обращен к «современному» герою вне комического задания, была элегия.

Элегия могла изображать героя только «изнутри», притом с помощью ограниченного набора приемов. Поэтому «портрет» Пленника поневоле оказывается портретом лирическим: он весь выражается через монологи, которые представляют собой не что иное, как вариации элегий разного типа («Забудь меня, твоей любви...»). Между поэмой и собственно элегией в пушкинской поэзии той поры происходит своеобразный взаимообмен; грань между жанрами оказывается зыбкой и проницаемой. Если «Кавказский пленник» впитывает материал синхронного элегического творчества Пушкина, то, с другой стороны, некоторые монологи Пленника отслаиваются от поэмы и начинают жить в качестве самостоятельных элегических текстов. Таково, к примеру, происхождение элегии «Я пережил свои мечтанья...».

Своего без времени «увядшего» героя Пушкин хотел представить не только жертвою несчастной любви, но и вообще представителем поколения. «Сия преждевременная старость души» должна была получить не только биографически-любовную, но и, так сказать, экзистенциальную, эпохальную мотивировку. Здесь «унылой элегией» было обойтись трудно. И тут на помощь Пушкину вновь пришел Жуковский. Часть монолога Пленника (с автохарактеристикой «увядшей» души) — перифраза недавней (1819 года) «Песни» Жуковского («Отымают наши радости...»), текста, которому было суждено породить в русской поэзии целый новый жанр — медитативные стансы. «Песня» оказалась замечательна тем, что Жуковский в ней — в который раз! — выступил смелым новатором, найдя способы описания для новых оттенков чувства, неведомых прежней элегической традиции. Пушкин этими открытиями немедленно воспользовался:

Без упоенья, без желаний
Я вянущу жертвою страстей

Видим сердца увядание
Прежде юности самой...

Из чернового варианта:

[взгляни] — безвременная старость
Во цвете <лет> [меня] мертвит

Твой друг отвык от сладострастья.
Для нежных чувств окаменел...

Как тяжко мертвыми устами
Живым лобзаньям отвечать
И очи полные слезами
Улыбкой хладною встречать!

К наслажденью охлажденная,
Охладев к самим бедам,
Без стремленья, без желанья
В нас душа заглушена
И навек очарования
Слез отрадных лишена.
На минуту ли улыбкою
Мертвый лик наш расцветет...
и т.д.

Характеристика загадочной «северной» любви, данная устами Пленника, в свою очередь превращается в «драматизированную» вариацию «женского» элегического образа, восходящего главным образом к Жуковскому и Батюшкову:

Перед собою, как во сне,
Я вижу образ вечно милый;
Его зову, к нему стремлюсь,

Молчу, не вижу, не внимаю;
Тебе в забвении предаюсь
И тайный призрак обнимаю.
Об нем в пустыне слезы лью;
Повсюду он со мною бродит
И мрачную тоску наводит
На душу сирую мою.

Ср. «Мой гений» Батюшкова:

И образ милой, незабвенной
Повсюду странствует со мной...

Ср. в его же «Мщении»:

Неверный друг и вечно милый!

Ср. у Жуковского в «Песне» (в свою очередь послужившей «претекстом» для «Моего гения» Батюшкова⁹⁶):

Во всех природы красотах
Твой образ милый я встречаю;
Прелестных вижу — в их чертах
Одну тебя воображаю. <...>

В пустыне, в шуме городском
Одной тебе внимать мечтаю;
Твой образ, забываясь сном.
С последней мыслию сливаю...⁹⁷

Введение героини ставило Пушкина перед дополнительной трудностью: русская поэтическая традиция 19 века «женской» элегии не выработала, поэтому Пушкину пришлось идти на эксперимент, попросту приравливая материал традиционной унылой элегии к женскому персонажу («Ах, русский, русский, для чего...»)⁹⁸.

Еще сложнее обстояло дело с характеристикой героев не изнутри, а «извне». Пушкин здесь пошел по пути переработки элегического материала в «описательные» (реже — «повествовательные») формулы. «Я» меняется на «он», и типичные элегические мотивы развернуты «от третьего лица», переходя с субъекта на объект. Так, «предыстория» героя в готовом виде взята из только что написанной элегии «Погасло дневное све-

тило...» — не только на уровне мотивов и словесных формул, но и на уровне поэтического синтаксиса («В страну, где пламенную младость // Он гордо начал без забот; // Где первую познал он радость ...»). Впрочем, границы между объектным и субъектным вообще оказывались зыбкими и проницаемыми: некоторые лирические сентенции в поэме поданы так, что могут быть прочитаны и как речь «от автора», и как несобственно-прямая речь героя («Не вдруг увянет наша младость...»): окрашенность их элегическими тонами в любом случае будет совершенно идентична.

В некоторых случаях «цитатность» характеристик подчеркнута. Например, стихи, посвященные юности Пленника:

В сердцах друзей нашед измену,
В мечтах любви безумный сон, —

прямо отсылают к «элегизированным» стихам послания Жуковского «Филалету» (впрочем, мотив «измены друзей» — это мотив уже собственно пушкинский, оформившийся еще в лицейский период):

Любовь... но я в любви нашел одну мечту,
Безумца тяжкий сон, тоску без разделенья⁹⁹.

«Объективация» героини осуществляется сходным образом, с тою только разницей, что на первый план выходит не «история души», а характеристика эмоций через внешний жест. Соответствующий набор жестов также заимствуется из элегий, главным образом — из элегий Батюшкова, где героиня в большей степени «объективирована», чем у Жуковского (у последнего она чистый «адресат» и «идеал» без каких-либо атрибутов не только портретности, но и вообще материальности). Элегическое «ты» в таких случаях попросту меняется на «она»:

С улыбкой жалости отрадной	Но ты приблизилась, о жизнь души моей,
Колена преклонив, она	И алых уст твоих дыханье,
К его устам кумыс прохладный	И слезы пламенем сверкающих очей,
Подносит тихою рукой,	И поцелуев сочтанье,
Но он забыл сосуд целебный;	И вздохи страстные, и сила милых слов
Он ловит жадною душой	Меня из области печали,
Приятной речи звук волшебный	От Орковых полей, от Леты берегов
И взоры девы молодой.	Для сладострастия призвали.

Он чуждых слов не понимает; Ты снова жизнь даешь: она твой дар благой...
 Но взор умильный, жар ланит,
 Но голос нежный говорит:
 Живи! и пленник оживает.

Интертекстуальные проекции соответствующего пассажа позволяют прояснить смысл пронизательно отмеченных Дж. Эндрю (но признанных им с трудом поддающимися полной декодировке) мотивов «христианского чуда», присутствующих в сцене посещения Пленника Черкешенкой¹⁰⁰. Поэтическая интерпретация женской любви как акции, способной возродить умирающего к новой жизни, как «чуда воскресения», с исключительной яркостью (и двусмысленностью!) проявилась именно у Батюшкова. Пушкин подхватил прием — и усилил двусмысленность, дополнив тему «воскрешения» темой «евхаристии» («причащение» Пленника... кумысом и лепешками!).

В свою очередь элегический субстрат имеет и описание реакции Черкешенки на признание Пленника:

Бледна как тень, она дрожала;
 В руках любовника лежала
 Ее холодная рука...

Ср. «Мщение» (Из Парни) Батюшкова:

Твоя рука в моей то млела, то дрожала...

В.В. Виноградов, заметивший сходство «экспрессивно-смысловых форм» пушкинского и батюшковского текстов, прокомментировал его так: «Изображение любви, ее зарождения, воспоминаний о ней у Батюшкова сосредоточено (кроме описания потупленного взора, вообще игры глаз) преимущественно на передаче выражений голоса и физических ощущений от женской руки»¹⁰¹. Следуя Виноградову, можно заключить, что «передача ощущений от женской руки» — излюбленный прием Батюшкова и что Пушкин варьировал в своей поэме если не «общее место», то достаточно распространенную модель. Однако это не так. Соответствующее изображение у Батюшкова уникально (в отличие от действительно распространенного «потупленного взора»). Пушкин не варьирует поэтические клише,

а отыскивает «новые и счастливые», единственные в своем роде поэтические находки для включения их в ткань своей поэмы.

Необходимо отметить, что изображенный жест здесь выражается через «жест» фонетический: соответственно звуковой ряд наполнялся окказиональной семантикой, тонко связанной и с фонетической формой, и с лексическим значением соответствующих слов; колебание от плавных *мл* к *држ* у Батюшкова соответствует динамике эмоции — от расслабленного и нежного «мления» к напряженному «дрожанию»¹⁰². Пушкин развивает сходную окказиональную семантику, которая, таким образом, мотивируется интертекстуально. При этом он стремится (как почти во всех своих текстах 20-х годов, корреспондирующих с Батюшковым) не только усвоить, но и усложнить батюшковский прием: стихи двигаются от изображения напряженной статики (*бледна как тень*) к динамике (*дрожала*) — после чего осуществляется постепенный обратный переход (через совмещение статического *л* и динамического *ж* в слове «лежала») к статике, эмоциональному окаменению — *холодная...* При этом семантика усложняется: в игру вступают другие звуки (и буквы); определенный семантический ореол создается и вокруг комбинаций *лд(т)н* (*бледна — холодная — тень*).

Нечто подобное Пушкин может совершать и не с аутентично элегическим, а со смежным поэтическим материалом. Так, в «Вахханке» Батюшкова (на полях «Опытов») он выделит строки:

Эвры волосы взвивали
Перевитые плющом;
Нагло ризы поднимали
И свивали их клубком.

Два последних стиха были отмечены Пушкиным и удостоились похвального комментария: «смело и счастливо». Виноград по этому поводу заметил: «Любопытно, как потом сам Пушкин воспользовался этим образом, придав ему яркую романтическую окраску, изменив его лексическую форму и его экспрессивное окружение в «Кавказском пленнике»:

...Но взгляд ее безумный
Любви порыв изобразил.
Она страдала. Ветер шумный,
Свистя, покров ее клубил»¹⁰³.

Следует учесть, однако, что связь со стихотворением Батюшкова не исчерпывается перифразой «клубящихся риз». «Романтический» «ветер шумный», сопровождающий появление Черкешенки, также восходит к «Вакханке»: «*Ветры с шумом* разнесли // Громкий вой их...» Именно семантическое поле, создающееся восходящим к Батюшкову «шумным ветром», позволяет Пушкину вовлечь в него стертую эротическую метафору («любови порыв») и наполнить ее новой экспрессивной энергией. Осуществляется тонкое соединение внешнего и внутреннего.

Однако «дескриптивного» и элегического материала было все же явно недостаточно для создания поэмы. Для сцепления описательных и элегических кусков, для мотивировки введения описаний и — еще в большей степени — элегических монологов требовался *сюжет*. Пушкин пошел здесь примерно тем же путем, каким шел в повествовательных стихотворениях малого жанра — взял сюжет, во-первых, чужой, во-вторых, достаточно «архетипический» и, в-третьих, крайне редуцированный, доведенный до схемы. Пушкину потом многократно пеняли за «бедность изобретения», и Пушкин с такой критикой не только соглашался, но даже как бы и предвосхитил ее в письме Гнедичу от 29 апреля 1822 года (черновик): «Простота плана близко подходит к бедности изобретения: описание нравов черкесских, самое сносное место во всей поэме, не связано ни с каким происшествием и есть не что иное, как географическая статья или отчет путешественника <...> Легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собою истекали бы из предметов. Черкес, пленивший моего Русского, мог быть любовником молодой избавительницы моего героя — вот вам и сцены ревности и отчаянья прерванных свиданий и проч. Мать, отец и брат ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег, во-первых, от лени, во-вторых, что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда, как обе части моего Пленника были уже кончены — а сызнова начать не имел я духа». В этих сетованиях была изрядная доля лукавства. Пушкин использовал сюжет именно такой, какой был ему необходим, — сюжет как минимальную мотивировку для введения описаний и элегических монологов. Интерес «события» не должен был отвлекать от стихового плана.

Сюжет, легший в основу «Кавказского пленника», — если отвлечься от его этнографической окраски — был хорошо знаком читателю начала 20-х годов: молодой пришелец из мира цивилизации, оказавшись в мире патриархальном, пробуждает любовь в сердце простой девы, но оказывается неспособным на глубокое ответное чувство. Герой в конце концов возвращается в «свой» мир, а героиня кончает жизнь самоубийством. В русской литературе самым знаменитым произведением с этим «архетипическим» сюжетом была «Бедная Лиза» Карамзина. Повесть эта сразу же стала образцом для многочисленных подражаний. Можно смело утверждать, что практически вся основная повествовательная продукция 1800—1810-х гг. варьировала карамзинский архетип¹⁰⁴. Избирая в качестве сюжетного каркаса «Кавказского пленника» сюжет «Бедной Лизы», Пушкин использует его именно как «сюжет вообще», в качестве «знака» повествовательности как таковой. При этом Пушкин не только не стремится к его усложнению или маскировке, но почти демонстративно воспроизводит его мотивные детали — от тайных свиданий до самоубийства героини в водной стихии (цитатная развязка!). Более того: Пушкин сохраняет даже те мотивы карамзинской повести, которые в его собственном повествовании имеют совершенно факультативную функцию. Например, сообщение Черкешенки о том, что ее собираются выдать замуж за богача из чужого аула (сообщение, не имеющее никакой фабульной функции — на что Пушкин «сетовал» в неотправленном письме Гнедичу), — не что иное, как этнографически окрашенная перифраза соответствующего рассказа Лизы:

Я знаю жребий мне готовый:
 Меня отец и брат суровый
 Немилому продать хотят
 В чужой аул ценою злата.

За меня сватается жених, сын
 богатого крестьянина из соседней
 деревни; матушка хочет, чтобы я
 за него вышла.

При такой явной соотнесенности сюжетно-мотивной структуры пушкинской поэмы с карамзинской повестью напрашивается вопрос: рыдала ли натура об утраченной невинности Черкешенки (как рыдала она в «Бедной Лизе»? Судя по всему, нет. Страстная Черкешенка благополучно сохранила свою невинность в объятиях охлажденного Пленника (не случайно в тексте постоянно подчеркивается ее девственность: «Впервые *девствен-*

ной душой // Она любила...»; «Ты их узнала, дева гор // Восторги сердца, жизни сладость; твой огненный, невинный взор» и т.п.). «Восторги сердца» ограничились немymi лобзаниями. Собственно, в этом и заключался сюжетный *tour de force*: «байронический» герой оказался целомудреннее героя сентиментальной повести!.. Отношения Пленника и Черкешенки, таким образом, приобретают травестированные черты «невинной» идиллической любви пастуха и поселянки: не случайно Пленнику оказалась уготована роль пастуха — то есть не «соблазнителя», а пасторально-идиллического героя, кавказского Дафниса...

Мотивировка этого целомудрия Пленника — душевное окаменение, «след любви несчастной, душевной бури след ужасной». В черкесском плену как бы трансформируется знакомая нам ситуация «Руслана и Людмилы»: но если в первой поэме мотивировка целомудрия была комически выдвинута, то здесь она затушевана. Однако в соотнесенности с «Русланом...» она также обнаруживает свою фиктивность, литературную конвенциональность. Изображение «преждевременной старости души» подводило поэта к рискованной черте.

Итак, сюжет «Кавказского пленника» при своей внешней «бедности» обнаруживает значительную сложность построения и многоуровневость межтекстовых связей. За внешней, бросающейся в глаза читателям «байронической» коллизией просвечивают: лирический «сюжет» элегии, воплощенный в объективированных образах; сюжет «Бедной Лизы»; литературный «травелог», мотивирующий описание экзотических нравов; идиллия с развязкой типа «Конец золотого века». Пленник оказывался не столько «молодым человеком 19 столетия», сколько героем с высочайшей степенью литературности. Самая эта сгущенная литературность подводила «романтическую» поэму к грани пародийности и во всяком случае приносила в нее игровые черты. «Серьезный» герой изнутри подсвечивался светом пародии. Об этом косвенно свидетельствует позднейшее признание самого Пушкина: «Кавказский пленник — первый неудачный опыт характера <...> Но зато Николай и Александр Раевский и я, мы вдоволь над ним насмеялись». «Смеяться» Пушкин и его посвященные друзья могли, конечно, не над «характером», а над способами его обрисовки, над его «литературностью». При этом смеяться над «неудачными» чертами, не исправляя их, можно

было только при одном условии: если элементы, вызывающие смех посвященных (в том числе самого автора!), входили во внутреннее литературное задание.

«Вадим»

Закончив «Кавказского пленника», Пушкин обращается к иному замыслу. Один из первых в их ряду — поэма «Вадим», которая должна была вводить легендарного новгородского героя и развертывать национально-героический сюжет¹⁰⁵. Впрочем, Пушкин сначала не был твердо уверен, в какой именно форме следует ему реализовать свой замысел — в форме поэмы или трагедии. Сами эти колебания глубоко знаменательны. Они свидетельствуют, что лироэпическая поэма вовсе не воспринималась Пушкиным как единственно возможная или даже как наиболее адекватная форма для «большой» вещи. Они свидетельствуют также и о том, что «влияние» Байрона на молодого поэта не было сколько-нибудь глубоким. Во всяком случае, сохранившаяся часть поэмы говорит о том, что Пушкин намеревался решить свой замысел вне всякого «байронизма», в духе «оссианической» поэмы с северным колоритом. Стилистическим ориентиром для него при этом оказывались «оссианические» переводы и вариации Батюшкова.

Новизна пушкинского подхода к материалу заключалась в том, что поэт попытался (опираясь уже на опыт «Кавказского пленника») объединить топику «северной» поэмы с пейзажной описательностью и с элегической традицией.

Интересна попытка построения «характера» Вадима. Поскольку славянский «северный» герой не получил в новейшей поэтической традиции характерологической (да и вообще какой-либо) разработки, Пушкин выходит из сложного положения, попросту подключив своего героя к «скандинавско-варяжскому» (квазиоссианическому) модусу. Это решение мотивировалось скандинавским воспитанием «славянина» и его участием в варяжских военных походах. Однако самый портрет северного героя парадоксально оказывался славянизированной версией женского элегического портрета, восходящего к Батюшкову:

На нем одежда славянина
И на бедре славянский меч.

Славян вот очи голубые,
Вот их и волосы золотые,
Волнами падшие до плеч.

Ю.В. Манн усмотрел в этом портрете «этнографическую адаптацию» портрета героя байронической поэмы, обычно наделенного черными глазами и темными волосами¹⁰⁶. Однако вряд ли здесь можно говорить о байроническом генезисе: под «одеждой славянина» проступают знакомые черты — черты портрета элегической героини из батюшковского «Моего гения» (совершенно по формуле Батюшкова: «Вошла — наряд военный // Упал к ее ногам, // И кудри распущены // Вздвывают по плечам»):

Я помню очи голубые,
Я помню локоны золотые
Небрежно вьющихся влася.

«Варяжская» мотивировка персонажа приводит к активизации мотивов и фразеологии «Песни Гаральда Смелого» Батюшкова (как уже отмечалось в связи с «Песнью о Вещем Олеге», этот текст вообще был важен для молодого Пушкина как тезаурус материалов, позволяющих создать колорит «скандинавизированной» древнеславянской героини).

Варьируют и распространяют Батюшкова уже вводные стихи (биографическая ретроспекция):

Видал он дальние страны,
По суше, по морю носился,
Во дни былые, дни войны,
На западе, на юге бился.

Эти стихи представляют собою как бы развертывание батюшковской строки: «*На суше, на море мы бились жестоко*». По всей вероятности, батюшковский повтор *на суше, на море* (а также заключенные в той же «Песни Гаральда Смелого» подобные же повторы: *и море, и суша; и всадник, и пеший*) показался Пушкину выразительным атрибутом эпического «оссианического» стиля, пригодным для репродуцирования в рассказе о северном герое. Что касается игры *дал — дал* («*Видал он дальние страны*»), то она, конечно, тоже навевана «Песнью...»: в своем экземпляре

ре батюшковских «Опытов» Пушкин сочувственно отчеркнул стих: «И Гела зияла в соленой волне».

Развернутое сравнение побежденных врагов также связано с «Песнью Гаральда»:

И перед ним врагов ряды
Бежали, как морская пена.

Образ отсылает к стихам Батюшкова (выделенным Пушкиным в его экземпляре «Опытов»):

Как бледные класы под ливнем, упали
И всадник, и пеший...

Пушкин, варьируя Батюшкова, вместе с тем *корректирует* его: сравнение бегущих врагов с морской пеной внутренне мотивировано морским «ремеслом» героя, в то время как уподобление поверженных упавшим колосьям (хотя и имевшее почтенную литературную генеалогию) слабо связано с обликом героя, чуждого мирному земледельческому труду. Это сравнение скорее принадлежит топике *элегии* — в частности, элегии батюшковской («Как ландыш под серпом жнеца // Склоняет голову и вянет...»). Пушкин почувствовал здесь стилистическую немотивированность и Батюшкова «поправил».

Стих «Внимал он радостным хвалам» отсылает к батюшковскому стиху «В надежде радостных похвал» из элегии «Гезиод и Омир соперники», дословно повторенному затем в послании Батюшкова Карамзину (Пушкин знал это послание еще в рукописи и высоко его ценил). Сама формула — попытка выразить черту «патриархально-архаических» нравов. В этом качестве использует ее и Пушкин, перенеся строку, характеризующую демократическую патриархальность, из мира греческой античности в мир суровых скандинавов (подобные переносы, как известно, не были чужды и самому Батюшкову).

Сны Вадима и старого рыбака даны в оссианическом колорите. При этом у сна рыбака обнаруживается и более конкретный «источник» — «Сон воинов» Батюшкова (переведенный из оссианической поэмы Парни «Иснель и Аслега»):

Все тихо: море почивает...

Но туча виснет; дальний гром

Иный плывет

Поверх прозрачных, тихих вод

Над звучной бездною грохочет,
И вот пучина под челном
Кипит, подымется, клокочет;
Напрасно к верным берегам
Несчастный возвратиться хочет,
Челнок трещит и — пополам!

И пенит волны под рукою;
Волна, усилена волною,
Клубится, пенится горой
И вдруг обрушилась, клокочет; —
Несчастный борется с рекой,
Воззвать к дружине верной хочет,
И голос замер на устах!

Как мы помним, этот отрывок уже привлекал внимание Пушкина и был обыгран в «Руслане и Людмиле». Но если в ранней поэме Пушкин обыгрывал динамику батюшковского синтаксиса, то в сцене «сна» синтаксис достаточно прост: повествование строится как растянутое на «период» бессоюзное сложное предложение с глаголами настоящего времени¹⁰⁷. Для Пушкина теперь важнее оказался принцип особого семантического развертывания темы, в частности соединение темы и звука. У Батюшкова в «Сне воинов» была великолепная звуковая инструментовка с повышенной семантической звуковых форм. В соответствующем отрывке вычленяются несколько фонетических групп, связанных тонкими семантическими связями. Одна цепочка слов, связанных с темой пловца, инструментована на *n* (плывет поверху прозрачных... пенит... пенится). В другой группе доминирует тема волны (плывет — волна — усилена — волною). Третья группа соотносена с темой борьбы с водной стихией и расчленяется на две подгруппы — *ру* (рукою — усилена — клубится — вдруг — обрушилась) и *ре* (борется — рекой — верной). Некоторые связи менее тесны, но не менее важны: прозрачных — клокочет — несчастный — хочет.

Пушкин подхватывает у Батюшкова прием сквозной звукописи: море — верным — берегам — трещит; море — гром — грохочет. Одновременно он модифицирует и усложняет батюшковский принцип. С одной стороны, три имени в трех стихах, инструментованные на *уч(н)* как бы содержат в себе сюжетный остов рассказа: туча — звучный — пучина. Но вместе с тем *ч* проходит через ряд ключевых слов, детализирующих сюжет (уже не только имен, но и глаголов, то есть не только тем, но и мотивов): поживает — тучи — звучный — грохочет — пучина — челном — клокочет — несчастный — хочет — челнок. Весь рассказ, таким образом, обретает сложное звуковое единство и звуковую иерархичность, причем звуковой (и графический)

план оказывается тончайшим образом связан с «планом содержания».

Сон Вадима также содержит в себе отзвуки приемов Батюшкова, но уже не из «Сна воинов», а из других произведений — как «северных», так и нейтрально-элегических, не связанных непосредственно с северным колоритом, но в соответствующем контексте получающих «северную» мотивировку:

Ему не снится шум валов;
Он позабыл морские битвы,
И пламя яркое костров,
И трубный звук, и лай ловитвы.

Эти стихи комбинируют образность, фразеологию и фоннику по крайней мере двух батюшковских стихотворений: «Песни Гаральда Смелого» («Но рано отбросил доспехи ловитвы — // Лук грозный и лыжи — и в шумные битвы // Вас, други, с собою умчал на судах») и «Пробуждения» («И гончих лай, и звон рогов»). Организации стихов на комбинаторных звуковых повторах — несомненный батюшковский прием.

Трудно сказать, как должны были сцепляться в тексте поэмы «оссианические» мотивы с «русским» сюжетом. Пушкин явно увлекся здесь выполнением формальных задач, которые оттеснили героический сюжет на задний план. Грандиозный замысел обернулся «отрывком». «Песнь о Вещем Олеге» разрешила задачу поэтического воплощения древнерусской героической темы иными средствами; поэма была оставлена.

«Братья разбойники»

Поэма «Братья разбойники» (о чем уже шла речь выше) выросла из замысла «молдавской песни»; байроновская поэма с этим замыслом никак не была связана. Да и в окончательной версии поэма имеет мало что общего с «Шильонским узником». Известно письмо Пушкина Вяземскому, в котором поэт выражает сожаление по поводу того, что в некоторых моментах сошелся с Жуковским и указывает, что это схождение случайно, поскольку поэма была им написана в 1821 году. К этому письму (как и ко всей вообще информации, распространяемой Пушкиным в связи с творческой историей «Братьев разбойников»)

следует отнести с большой осторожностью. Если Пушкин действительно был смущен невольным сходством своей поэмы с сочинением Жуковского, то неужели у него не было возможности устранить моменты этого сходства, не указывая на них корреспонденту? Скорее всего указание Пушкина имело лукаво-запутывающий характер — оно указывало на ложный след; в действительности для «Братьев разбойников» был важен диалог не с «Шильонским узником», а совсем с другими текстами (и не в последнюю очередь — с текстами Жуковского).

Вообще «Братья разбойники» на удивление мало исследованы в русском литературном контексте¹⁰⁸. Между тем контекст этот исключительно важен для адекватного понимания поэмы.

В «Братях...» Пушкин ставил перед собою многообразные стилистические задачи. Он подчеркивал в письме Вяземскому от 14 октября 1823 г.: «...Как сюжет, с'est tout de force, это не похвала, напротив; но, как слог, я ничего лучше не написал». Обычно это признание интерпретируется как гордость поэта своими лексическими новациями. Однако дело не только в них. «Слог» здесь следует понимать в более широком смысле: как новый способ организации художественной речи, как единство лексики и новых форм синтаксической выразительности, приводящее к новой стиховой динамике.

«Братья разбойники» — в наибольшей степени «эпическое» произведение среди всех южных поэм. Для этой «эпизации» Пушкин должен был выйти за пределы элегического стиля и обратиться к приемам повествовательности, обнаруженным им в таких произведениях старших современников, которые прежде не привлекали его серьезного внимания. Прежде всего это были жанры, так или иначе связанные с военно-героической тематикой.

Б.В. Томашевскому принадлежит блестящий анализ нарративной функции грамматических времен в «Братях разбойниках». Исследователь показал, что активизация эпического момента привела к удивительно богатому употреблению различных форм грамматических времен. Так, в первой части рассказа героя доминируют формы прошедшего несовершенного (положение братьев, вынудившее их вступить на разбойничью стезю); рассказ о решении пойти на разбой дан в форме прошедшего совершенного. Зарисовки былой разбойничьей жизни развер-

нуты в форме «настоящего исторического» (что придает рассказу «картинность»). Эпизод болезни и смерти брата выдержан в форме прошедшего несовершенного («рассказ о длительном страдании»); через прошедшее совершенное рассказ приходит к эпизоду бегства; в кульминации рассказа о бегстве прошедшее совершенное переходит в настоящее, и тем самым «действие» соединяется с «картинностью». С завершением рассказа вновь появляется настоящее время, но на этот раз в своем грамматическом значении — время рассказа сливается со временем рассказчика¹⁰⁹.

Завершая свой анализ, Б.В. Томашевский констатировал: «такое четкое употребление различных грамматических времен в их выразительной и композиционной функции в поэмах Пушкина встречается впервые в «Братьях разбойниках», в других поэмах мы видим преобладание настоящего времени, а иногда и неупорядоченное смешение времен. Только здесь степень напряженности действия получила полное выражение. <...> Из всех поэм южного периода эта поэма наиболее обладает эпическими качествами, несмотря на ее краткость»¹¹⁰.

Эта временная эпичность, ознаменовавшая новую стадию пушкинской поэзии, имела, однако, свои литературные прецеденты: она была подготовлена поэтическим экспериментом Батюшкова в далеко не самом знаменитом его послании «К Никите» (адресованном Никите Муравьеву). Именно здесь была развернута сложная система игры с разными временами, во многом превосхитившая и предопределившая пушкинскую.

Начинается послание с так называемого настоящего постоянного времени, выражающего *постоянные* пристрастия лирического субъекта («Как я люблю, товарищ мой. // Весны роскошной появленье...»). Затем речь усложняется и модифицируется введением конструкций с инфинитивным подлежащим («Но слаще.. увидеть»; «Какое счастье... узреть»; «Как сладко слышать» и т.д.), функционально близких к настоящему постоянному. В предложении с инфинитивным подлежащим вводится придаточное условное с глаголом в форме прошедшего времени в функции «будущего в прошедшем» («Когда раздастся... как весело летать») — усиливается тема «воспоминания». Уже внутри «рассказа-воспоминания» появляются побудительные предложения, представленные сначала экспрессивными место-

имениями («Вперед!», «Сюда»), а затем глаголами в повелительном наклонении («Свисти теперь, жужжи свинец! Летайте ядры и картечи!»). Начинается схватка: на начало действия указывает фраза с глаголом прошедшего совершенного («Колонны двинулись, как лес»). Действие тут же разворачивается в «картину», выраженную глаголами настоящего времени («Идут... Идут... Идут...»). Бой заканчивается победой, и настоящее время сменяется прошедшим совершенным, сигнализирующим об окончании действия. «Торжество победителей» дается как «картина» — изложение переходит в «настоящее историческое» (настоящее в прошедшем). По завершении рассказа-воспоминания «настоящее в прошедшем» сменяется (как в «Братьях разбойниках») собственно настоящим, относящимся к переживаниям адресата послания после рассказа («Но ты трепещешь, юный воин...»). После этой констатации следует целый фейерверк временных форм. Императив-увещание («Спокойся...») развивается формой глагола будущего времени совершенного вида («К знаменам славы полетишь»). Завершается послание собственно настоящим, противопоставляющим судьбу адресата и автора («Я сплю, как труженик унылой...»). Virtuозная игра темпоральными модусами превращала традиционный жанр послания в миниатюрную поэму, что свидетельствовало о громадном литературном потенциале Батюшкова и о том, что поэт находился к концу 10-х годов действительно на пороге новых открытий¹¹¹. Пушкин сумел этот потенциал сполна оценить и виртуозно развернуть в «Братьях разбойниках».

Характерным образом в пушкинском тексте глубинная связь нарративных приемов подкрепляется иногда завуалированными, иногда довольно откровенными, но часто — совершенно неожиданными — лексическими переключками. Ср.:

Кто не боялся нашей *встречи*?
Завидели в харчевне *свечи* —
Туда! к воротам, и стучим,
Хозяюку громко вызываем,
Вошли — все даром: пьем, едим
И красных девушек ласкаем!

Летайте ядра и *картечи*!
Что вы для них? для сих сердец,
Природой вскормленных для *сечи*?

Ура! Ура! — и где же враг? •
Бежит, а мы в его домах —
О радость храбрых! киверами
Вино некупленное пьем
И под победными громами
Хвалите господу поем!...

9 Зак. 5177.

Налицо подчеркнутый параллелизм повествовательно-синтаксических структур: риторический вопрос, плеоназмы и различные предложения. При этом содержательный план пушкинской поэмы хотя оказывается мотивно соотношенным с батюшковским посланием (вторжение, победа и ее плоды), но вместе с тем явно отнесенным к иной ценностной сфере. Такая же соотношенность мотивных и фразово-синтаксических конструкций дополняется другими лексическими переключками (и при этом тоже с подчеркнутой ценностной инверсией описываемых объектов):

Здесь цель одна для всех сердец — Что вы для них? для сих сердец,
Живут без власти, без закона... Природой вскормленных для сечи...

Игра подобной лексикой (при контрасте содержательного плана) приобретает особенно озорной характер, когда подобиya переносятся преимущественно в семантически выделенные места — в рифмы. Ср.:

Бывало, только месяц <i>ясный</i>	Колонны двинулись, как <i>лес</i> .
<i>Взойдет</i> и станет <i>среди небес</i>	<i>И вот...</i> о зрелище <i>прекрасно!</i>
Из подземелия мы в <i>лес</i>	Идут — безмолвие <i>ужасно!</i>
<i>Идем</i> на промысел <i>опасный</i> .	<i>Идут</i> — ружье <i>наперевес!</i>

В подобную же игру вовлекается и уже знакомый нам текст Батюшкова — «Сон воинов». В отличие от «Вадима», однако, переключки теперь касаются не столько звукового сцепления образов, сколько некоторых микроэлементов повествовательной структуры. Связь обнаруживается не на уровне лексических соответствий или фонетических подобий, но прежде всего на уровне синтаксических конструкций; мотивные переключки, бесспорно, присутствуют, но опять же в характерном переоформлении. Впервые такая игра возникает в экспозиции «Братьев разбойников», спроецированной на экспозицию батюшковского оссианического отрывка:

Затихло все, теперь луна...	Но вскоре пламень потухает
Свой бледный свет на них наводит,	И гаснет пепел черных пней.
И чарка пенного вина	И томный сон отягощает
Из рук в другие переходит.	Печальных воев среди полей.
Простерты по земле сырой	Сомкнулись очи; но призраки
Иные чутко засыпают,	Тревожат краткий их покой:

И сны зловещие летают
Над их преступной головой.
Другим...
и пр.

Иный лесов проходит мраки,
Зверей голодных слышит вой;
Иный...
и пр.

В том же батюшковско-«оссианическом» ключе, с теми же отсылками ко «Сну воинов», решена сцена погони (причем отчасти использован кусок, который Пушкин уже обыгрывал в «Вадиме»):

Сидим и ждем. Один уж тонет,
То захлебнется, то застонет
И как свинец пошел ко дну.

Встает — и пал! Иный плывет
Поверх прозрачных тихих вод
И пенит волны под рукою...
Волна, усилена волною,
Клубится, пенится горой...
Возвать к дружине верной хочет —
И голос замер на устах!

Другой проплыл уж глубину,
С ружьем в руках, он в брод упрямо,
Не внемля крику моему,
Идет, но в голову ему
Два камня полетели прямо —
И хлынула на волны кровь.

Другой бежит на поле ратном,
Бежит, глотая пыль и прах;
Триkrát сверкнул мечом булатным
И в воздухе недвижим меч!
Звеня упали латы с плеч...
Копье рамена прободает,
И хлещет кровь из них рекой...

Вместе с тем экспозиция «Братьев разбойников» обнаруживает неожиданные переключки и с героическими стихами «Певца во стане русских воинов» Жуковского — причем переключки обнаруживаются как на уровне синтаксиса (перечислительные интонации, плеонастические конструкции), так и на уровне лексики (использование некоторых ключевых слов)¹²:

Здесь цель одна для всех сердец —
Живут без власти, без закона <...>
Опасность, кровь, разврат, обман —
Суть *узы* страшного семейства;
Тот их, кто с каменной душой
Прошел все степени злодейства;
Кто режет холодной рукой
Вдовицу с бедной сиротой,
Кому смешно детей стенанье,
Кто не прощает, *не щадит*.
Кого убийство веселит,
Как юношу любви свиданье.

В шатрах, на поле чести,
И жизнь, и смерть — все пополам;
Там дружество без лести,
Решимость, правда, простота,
И нравов непритворство,
И смелость — бранных красота,
И твердость, и покорство.
Друзья, мы чужды низких уз,
К венцам стезею правой!
Опасность — твердый наш союз;
Одной пылаем славою.
Тот наш, кто первый в бой летит,
На гибель супостата,
Кто слабость павшего *щадит*,
И грозно мстит за брата.

Лексико-семантическая переключка с гимном Жуковского обнаруживается и в рассказе героя о вольной жизни с братом: (у Пушкина: «...погибель презирая, // Мы все делили пополам»; ср. в «Певце...»: «И жизнь и смерть — все пополам...»).

В свою очередь, этнографический каталог в начале поэмы (описание шайки) несомненно восходит к «Певцу в Кремле» Жуковского, составляющему вместе с «Певцом во стане русских воинов» своеобразный «военно-патриотический» поэтический диптих:

И в черных локонах еврей,
И дикие сыны степей,
Калмык, башкирец безобразный,
И рыжий финн, и с ленью праздной
Везде кочующий цыган!

Ср. у Жуковского:

Калмык, башкир, черкес и финн
К знаменам побежали,
И все оградой из дружин
Кругом престола стали.

Как можно заметить, пушкинская поэма отчетливо соотносена со своими претекстами не только «формально», но и «содержательно» — причем соотносена по принципу контраста. Слогом Жуковского и Батюшкова описываются заведомо «низкие» предметы. Разбойничья лихость изображается так же, как воинская доблесть. Особенно разительны эти перемены на фоне текстов Жуковского. Если у Жуковского Певец восклицает: «Друзья, мы чужды низких уз; // К венцам стезею правой!» и девизом русских воинов объявляются: «*Решимость, правда, простота*», то у Пушкина сообщается: «Опасность, кровь, разврат, обман — суть узы страшного семейства». Если Певец Жуковского провозглашает единство воинов в героизме и великодушии: «*Тот наш, кто первый в бой летит... Кто слабость павшего щадит...*», то у Пушкина основанием для единства оказываются злодеяния, бессердечие и жестокость: «*Тот их, кто с каменной душой прошел все степени злодейства... Кто не прощает, не щадит...*». Соответственно семья народов, сплотившаяся вокруг священного престола, превращается в многонациональную разбойни-

чью шайку. Некоторые персонажи этнографического перечня Жуковского, перешедшие в пушкинскую поэму, получают подчеркнуто снижающие характеристики (башкирец *безобразный, рыжий* финн); при этом перечень пополняется аутентично «низкими» героями — цыганом и евреем.

Дерзкий пушкинский эксперимент оказался тесно связан с общей экспериментальной установкой «Братьев разбойников». Как известно, Пушкин постоянно подчеркивал в переписке стиливую смелость своей поэмы. В письме Бестужеву от 13 июня 1823 г., сообщая о том, что он будто бы «сжег» полный текст поэмы, Пушкин писал: «Один отрывок уцелел в руках Николая Раевского; если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц Полярной звезды, то напечатай его». 29 июня 1824 года он писал тому же адресату: «Если согласие мое, не шутя, тебе нужно для напечатания Разбойников, то я никак его не дам, если не пропустят *жид* и *харчевни* (скоты! скоты! скоты!), а *попа* — к черту его». В литературной ситуации первой половины 20-х годов нововведения Пушкина выглядели примерно так же, как введение в лирическую поэзию ненормативной лексики Тимуром Кибировым в 1980-х (со сходной реакцией читателей и цензуры). Эффект от внедрения в эпос «низкого» материала и «низкой» лексики усугублялся тем, что само это внедрение осуществлялось на фоне и за счет почти пародического инвертирования «образцовых» произведений младшего карамзинизма.

Пушкинская игра оказалась тесно связана с готовившимся в его поэтической системе освобождением поэзии от условного морализма. Обнаружилось, что «героический» модус изложения вполне пригоден для описания бандитских деяний; «возвышенное», «героическое» в поэзии — лишь факультативные моменты по отношению к художественным задачам. В этом смысле особенно интересны переключки пушкинского текста с посланием Батюшкова. Строго говоря, уже в рассказе Батюшкова нет ярко выраженной этической окраски: объектом эстетического любования оказывается прежде всего «упоеание боем» само по себе; все остальное — необязательный привесок. Боевой восторг его воинов в принципе ничем не отличается от удалства разбойников. И у батюшковских воинов, и у пушкинских разбойников дело кончается «некупленным вином»; а ласкать

красных девушек в ситуациях «торжества победителей» куда более натурально, чем петь «Хвалите Господа!»¹¹³. Пушкин дерзко доводит потенциальный самодовлеющий эстетизм военного материала до конца, освобождая изложение от морализма и петиристского патриотизма (сдвиг был, конечно, особенно силен по отношению к материалу Жуковского)... Материал и его разработка оказываются ценны сами по себе, вне связи с моральным (или патриотическим) пафосом. В «Братьях разбойниках» Пушкин нашел тот метод, который будет им позже реализован в элегиях.

Озорное инвертирование содержания произведений Батюшкова и Жуковского свидетельствует о попытке если не преодолеть, то «освежить» литературность «героических» поэтических моделей. Они «очищаются» от поэтической мифологизации войны и героики, предметом поэтического изображения делается само «удальство».

Стремление к освежению (или «остраннению») канона сказывается и в фигуре центрального героя, который представляет собой обновленную модификацию элегического персонажа. Заключение его рассказа — типичный монолог «разочарованного», своего рода «унылая элегия». Специфика этого куска в том, что вводится новая мотивировка уныния — смерть брата (представляющая модификацией общего элегического мотивного инварианта — утраты). Новым, конечно, оказывается и необычная социальная маркированность элегического субъекта и, соответственно, некоторые подробности «воспоминания о промчавшейся юности». Все прочее находит соответствия в традиции:

...Но прежних лет
Уж не дождусь: их нет, как нет!
Пирь, веселые ночлеги
И наши буйные набеги —
Могилы брата все взяла.
Влачусь утрюмый, одинокий.
Окаменел мой дух жестокий,
И в сердце жалость умерла.

Заключительные стихи — близкий парафраз пушкинской элегии «Я пережил свои желанья...» (первоначально предполагавшейся, как мы помним, в качестве части монолога героя в «Кавказском пленнике»):

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец;
Живу печальный, одинокой,
И жду: придет ли мой конец?

«Испытание» элегического героя, игра с ним, помещение его во все новые и новые ситуации, попытки элегической мотивировки новыми контекстами продолжаются.

«Бахчисарайский фонтан»

Кульминация поэмотворчества «южного периода» — «Бахчисарайский фонтан». После «эпических» «Братьев разбойников» поэма эта знаменовала собой возвращение к редуцированному сюжету и выдвигание на первый план лирических и описательных моментов. «Бахчисарайский фонтан» — разросшееся лирическое стихотворение; «фабулы» как таковой здесь нет. «Крымская легенда» расчленяется на картины, принцип лирической композиционной вершинности и разорванности достигает своего предела. Организующие структурные принципы «Бахчисарайского фонтана» — структурные принципы малой формы.

Главенствующее место начинает принадлежать здесь фонетической организации текста. Д. Выгодский показал, что «громздное большинство» стихов поэмы построено на «определенной игре звуков и созвучий». Исследователь продемонстрировал, что игра звуками достигает здесь у Пушкина степени анаграмматичности: поэма строится на звукообразах $г — р, з — р — (м), м — р$, связанных соответственно с темами Гирея, Заремы и Марии¹¹⁴.

Подобные принципы организации стихового материала характерны скорее для лирических жанров, в которых нарративный момент отходит на второй план и возможность композиционного оперирования большими стиховыми блоками сведена на нет. И действительно, как мы уже видели, принципы гармонии мельчайших стиховых элементов были разработаны Пушкиным в малых формах — прежде всего в «Подражаниях древним». «Бахчисарайский фонтан» — транспозиция этих принципов в большую форму. В этом смысле можно говорить об окончательном усвоении Пушкиным принципов батюшковской стиховой гармонии — через посредство собственных «антологических опытов»¹¹⁵.

Сама коллизия (точнее, сама параллельная демонстрация двух женских образов) дается как реализация любовной фантазии. Происходит как бы расщепление эротического образа. Две героини — это две ипостаси элегической возлюбленной, о которой намеками говорится в эпилоге (эпилог — семантически центральное место в поэме, стягивающее в себе все ее «содержание» и а posteriori дающее мотивировку самой поэмы). Читателю предлагается вступить в литературную игру и угадать, какой из образов более адекватно выражает неназванную элегическую героиню эпилога.

Мария и Зарема представлены как вариации традиционных символов Любви Сакральной и Любви Профанной¹¹⁶. «Конфликта» как сюжетного компонента в «Бахчисарайском фонтане» нет; есть контрастное изображение элегической героини Батюшкова и адаптированной героини «восточных поэм» Байрона. Мария — квинтэссенция героинь элегий Батюшкова; в ее описании и в рассказе о ней соединились мотивы нескольких батюшковских сочинений — «инвариантный» для элегического портрета «Мой гений», «К другу» и даже «На смерть супруги Кокошкина».

Сравним (в качестве материала используем и рукописные варианты, которые иногда обнаруживают особенную близость батюшковским текстам):

Все в ней пленяло: тихий нрав,
Движенья стройные, живые
И очи темно-голубые.

Варианты:

Улыбка, очи голубые
И кудри легкие, льняные.

Улыбка, локоны льняные
И очи темно-голубые.

Ср. в «К другу»:

Нрав тихий ангела...

В «Моем гении»:

Я помню очи голубые,
Я помню локоны златые.

В послании Тургеневу:

И кудри льняно-золотые...

Образ Марии был последней попыткой Пушкина объективировать элегическую героиню как героиню поэмы. Условный элегический портрет мотивировался здесь этнографически и конфессионально: героиня предстала полячкой и католичкой. Однако мотивировка оказалась недостаточной. Из «Моего гения» сделать *героиню* так и не удалось. И потому короткое поэнное бытие Марии закончилось неожиданной ранней смертью. Любовная элегия соединилась с элегией «тренической» — тоже батюшковской.

У Пушкина:

Промчались дни; Марии нет.
Мгновенно сирота почила.

В «К другу»:

Она в страданиях почила...

Пушкин:

Она давно желанный свет
Как новый ангел озарила...

«К другу»:

...прямой сияет свет...

Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен...

Пушкин:

Нет Марии нежной!

Батюшков («На смерть супруги Ф.Ф. К<окошки>на»):

Нет подруги нежной...

Смерть «Марии нежной» приобретала в поэме почти символический характер: с элегической героиней делать больше было нечего. В «Бахчисарайском фонтане» Пушкин умертвил и похоронил ее со всеми возможными почестями. Возродиться она могла уже только как *пародическая* героиня — что и произойдет в «Евгении Онегине», почти сразу же по завершении «Бахчисарайского фонтана». Но это уже особый сюжет.

Не менее интересную метаморфозу претерпевает элегический герой. Прежде всего, он расщепляется на двух персонажей, у каждого из которых «уныние», «разочарование» и «охлаждение» получают особую мотивировку. Первый герой — это хан Гирей, чье равнодушие к красотам Заремы и вообще к чувственным наслаждениям мотивируется обреченной на безответность влюбленностью в Марию.

Но, равнодушный и жестокий,
Гирей презрел твои красы
И ночи хладные часы
Проводит мрачный, одинокий
С тех пор, как польская княжна
В его гарем заключена.

Нетрудно заметить, что описание «равнодушного» Гирея представляет собой откровенную вариацию стихов из элегии «Я пережил свои мечтанья» (генетически связанной с «Кавказским пленником») и из «Братьев разбойников». В поэму переходят не только развернутые там элегические мотивы, но и ключевые — рифмующиеся — слова, служащие как бы знаками элегического состояния («Под бурями судьбы жестокой... Живу печальный, одинокой...»; «Влачусь угрюмый, одинокий, // Окаменел мой дух жестокий...»). Из замкнутого круга элегической топики оказывалось невозможно вырваться даже посредством введения новой мотивировки элегического состояния.

Видимо, ощущая это, Пушкин предпринимает попытку еще более смелого обновления мотивировки элегизма. Элегическим героем — не в меньшей, а пожалуй, и в большей степени, чем Гирей, — оказывается страж гарема, евнуч:

Его душа любви не просит...
Ему известен женский нрав;
Он испытал, сколь он лукав

И на свободе и в неволе:
Взор нежный, слез упрек немой
Не властны над его душой:
Он им уже не верит боле.

Все атрибуты «охлажденности», «разочарованности» и горького любовного опыта здесь налицо. Но почти комическая двусмысленность ситуации заключается в том, что все эти атрибуты принадлежат... скопцу. Игра с элегическими мотивировками не только дошла здесь до пародийного предела, но, пожалуй, и перешла его¹¹⁷. Она свидетельствовала о том, что попытки обновить традиционный элегический модус внутри «большой» поэтической формы продолжаться дальше не могли.

Результаты южных пушкинских опытов в жанре поэмы оказались достаточно неожиданными. Намереваясь дать новую «большую форму», Пушкин в итоге окончательно утвердился в том, что большая форма с лирическим материалом трудно совместима: «сюжет» решительно подавлялся лирикой. От Пушкина ждали монументальной «поэмы» с героическим сюжетом — он давал квазипоэмы, «отрывки», в которых самым важным оказывались эксперименты с поэтической (прежде всего лирической) традицией. Квазيبайроническая оболочка скрывала литературную игру. В этом смысле южные поэмы — органичный этап творчества Пушкина, необходимый мостик между «Русланом и Людмилой» и «Евгением Онегиным».

Глава третья
**РОМАН О СТИХАХ:
СУДЬБЫ ПОЭТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ
В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»**

Роман в стихах или стихи в романе?

Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница.

А.С. Пушкин — П.А. Вяземскому, 4 ноября 1823

— «I have tried to explain, — I said, — that in Gogol books the real plots are behind the obvious ones. Those real plots I do give. His stories only mimic stories with plots. It is like a rare moth that departs from a moth-like appearance to mimic the superficial pattern of a structurally quite different thing — some popular butterfly, say».

Vladimir Nabokov. Nikolai Gogol

«Эпоха реализма» читала «Евгения Онегина» в соответствии со своими эстетическими запросами, потребностями и представлениями — на фоне *русского реалистического романа 19 века*. В нем искались (и находились!) «типы», «характеры», «психология», обсуждение социальных и моральных вопросов, отражение общественной жизни, «критика действительности» и т.п. Такие принципы чтения «Евгения Онегина» сохранились и в отечественном литературоведении 20 века, в котором — отчасти искусственно — долго культивировались представления об эстетических нормах реализма как о высшей эстетической (и не только эстетической) ценности.

Поворотным моментом в изучении «Евгения Онегина» стали работы Ю.М. Лотмана и С.Г. Бочарова (статьи середины 1960-х годов, а затем — книги 70-х). Здесь были сделаны объек-

том пристального внимания те особенности построения пушкинского текста, которые объективно вступали в противоречие с традиционными толкованиями. Однако даже в этих новаторских работах сохранилось представление о «Евгении Онегине» как о *реалистическом романе* — хотя и романе особого типа. По замечанию Бочарова, «художественная постройка “Онегина” содержит своего рода “теорию реализма” и “теорию романа” — не как отвлеченную систему, но как “живое созерцание”»¹. По Бочарову, пушкинский роман как бы стремится преодолеть литературу: «автор выходит из своего романа не в «лабораторию», но в сферу романа Жизни, в сферу онтологическую»². Ю.М. Лотман, чьи методологические позиции существенно отличались от бочаровских, в этом пункте с Бочаровым сходится очень близко. И в монографии о «Евгении Онегине», и в комментарии к нему на первый план выдвинулись моменты, связующие пушкинский текст с «характерами» и их внутренней эволюцией, с поступками, мотивированными «изнутри» характеров, с «правдоподобным» романным временем и пр. и пр. Разные формы литературности в интерпретации Лотмана — почти как у Бочарова — представляли специфической формой *преодоления* литературности и выхода в некую абсолютно ценную «затекстовую» действительность: «Разоблачая в глазах читателя условную природу условности и как бы многократно беря любые литературные трафареты в кавычки, он (Пушкин. — О.П.) достигал эффекта, при котором у читателя возникало иллюзорное впечатление выхода за пределы литературы <...>. Способ повествования становится объектом иронии и абстрагируется от лежащей за его пределами (!) сущности романа. С другой стороны, создается ощущение, что ни один из способов повествования не в силах охватить эту сущность, которая улавливается лишь объемным сочетанием взаимоисключающих типов рассказа. Таким образом, подчеркнутая литературность повествования <...> парадоксально разрушает самый принцип «литературности» и ведет к реалистической манере...»³

На новейшие толкования, бесспорно, оказали воздействие общие идеи М.М. Бахтина о «романном слове» и его анализ «романного слова» в «Евгении Онегине»⁴. Для Бахтина «Евгений Онегин» — образец Романа как такового: «Стилистическое построение «Евгения Онегина» типично для всякого подлинного

романа. Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизированная система образов «языков», стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний»⁵. Такое понимание исходит из общего представления Бахтина о романном слове в его противоположности слову поэтическому: «В поэтических жанрах в узком смысле естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово». Всякую «двуголосность» Бахтин склонен был рассматривать как аутентично романский атрибут, как самокритическое отношение к языку, которое «не могло найти места в поэтическом стиле <...> не разрушив этого стиля, не переведя его на прозаический лад и не превратив поэта в прозаика»⁶.

В системе воззрений Бахтина «поэтическое слово» оказывалось синонимом (по сути — метафорой) авторитарного и однопланового дискурса, который преодолевается многоголосым и самокритичным «прозаическим словом», «романом» (тоже, по сути, метафорой идеального способа словесного выражения). В этом отношении М.М. Бахтин парадоксально продолжил традиции В.Г. Белинского, который склонен был называть «поэзией» те формы литературы, которые ему не нравились и казались условными и устаревшими, а прозой — те, которые нравились и казались натуральными и перспективными. Использовать метафорические построения Белинского и Бахтина в изучении истории литературы, конечно, можно — но при этом отдавая себе ясный отчет в их метафорической природе...

На восприятие «Евгения Онегина» как особого типа романа оказала известное воздействие и другая традиция, в некоторых отношениях противоположная бахтинской, но в некоторых — с ней парадоксально смыкающаяся. Это традиция формалистов, склонных рассматривать «Онегина» как стиховую пародию на типовой прозаический роман. Еще Виктор Шкловский, подчеркнув «незамысловатость» фабулы «Евгения Онегина», провозглашал: «Истинный сюжет «Евгения Онегина» это не история Онегина и Татьяны, а игра с этой фабулой»⁷. Шкловский заставил Пушкина интересоваться тем, чем преимущественно интересовался он сам, — нарративными экспериментами; по-

этический текст превращался при таком подходе лишь в средство для такого рода экспериментирования.

Юрий Тынянов (в отличие от Шкловского, любивший и прекрасно понимавший поэзию) концепцию Шкловского чрезвычайно рафинировал, но исходные позиции сохранил. В связи с «Евгением Онегиным» Тынянов писал следующее: «Крупнейшей семантической единицей прозаического романа является *герой* — объединение под одним внешним знаком разнородных динамических элементов. Но в ходе *стихового* романа эти элементы деформированы; сам внешний знак приобретает в стихе иной оттенок по сравнению с прозой. Поэтому герой стихового романа не есть герой того же романа, переложенного в прозу. Характеризуя его как крупнейшую семантическую единицу, мы не будем забывать своеобразной деформации, которой подверглась она, внедрившись в стих»⁸.

Тынянов транспонировал на изучение романа в стихах (в его соотношении с романом прозаическим) общий формалистический постулат о поэтическом языке как деформации языка практического, коммуникативного. Соответственно «роман» у него оказался метафорой практического языка с установкой на коммуникативную функцию. В сущности, Тынянов выстроил тот же метафорический ряд, что и Бахтин, но с противоположным ценностным наполнением. Для Бахтина роман был бесконечно «лучше» поэзии, для Тынянова поэтическое слово — несомненно «лучше» романного! Внимание Тынянова и оказалось сосредоточено на демонстрации того, как роман в стихах «деформирует» прозаическое романное слово. В таком понимании поэзии изначально таилась известная односторонность. На нее указал еще Г.О. Винокур, когда, оценивая тыняновскую «Проблему стихотворного языка», заметил о ее авторе: «...Он не столько исследует стих как особый языковой знак, сколько учитывает те изменения, «деформации», какие претерпевает смысл слова, когда оно попадает из ряда практического, прозаического в ряд стиховой. Смысловая природа самого стиха раскрывается поэтому лишь в намеках»⁹. По отношению к тыняновскому анализу «Онегина» (с которым Винокур не был знаком — статья Тынянова увидела свет только в 1975 году) это замечание особенно справедливо.

Глубочайшая внутренняя связь «Евгения Онегина» с поэтическими (в частности, лирическими) жанрами проявляется на всех структурных уровнях. Увы, в этом недостаточно отдают себе отчет даже самые тонкие исследователи. Уже не раз отмечалось, что множество особенностей структуры «Евгения Онегина» не являются романскими в собственном смысле слова. Об этом, в частности, много и убедительно писал Ю.М. Лотман. И вместе с тем тот же Лотман усматривает в «Евгении Онегине» «структурный пласт, организованный в строго романной традиции». Этот романический пласт обнаруживается им, в частности, в «симметрии композиционного построения». Заключение удивительное и неожиданное! Симметрия композиции (при подчеркнутой «незавершенности», открытости фабулы) совершенно несвойственна большинству разновидностей романа. Роман по природе своей стремится к законченности событийного ряда. Вместе с тем роману нового времени — с его линейным (а не циклическим) переживанием времени — совершенно несвойственна акцентировка симметрической повторяемости тех или иных структурных компонентов. Зато такой тип развертывания материала органически свойствен структуре лирического стихотворения. В лирическом тексте незавершенность, фрагментарность, открытость в выражении эмоции или рефлексии (план, который может служить эквивалентом «сюжетного плана» романа в стихах) соединяются с повторением варьирующихся мотивов, с переключками начала и конца, то есть с разными типами композиционной симметрии... Композицию «Евгения Онегина» в этом отношении уместно рассматривать не как аутентично «романный» признак, а как развитие в «большой форме» структурных принципов малого лирического стихотворения.

Специального пересмотра заслуживает и бахтинское учение о «многоголосье» и языковой критике в пушкинском романе в стихах. М.М. Бахтин замечательно описал некоторые особенности двуголосного слова в «Евгении Онегине». В нем действительно совмещены и иронически наложены друг на друга разные «точки зрения», разные типы литературного дискурса. Однако ничего специфически романного и «прозаического» здесь, конечно, нет; нечто похожее мы могли наблюдать уже в «Руслане и Людмиле», где один и тот же поэтический претекст (то есть один и тот же способ поэтического мышления и выра-

жения) мог получать попеременно — а иногда и одновременно — комическую и апологетическую интерпретацию. В «Евгении Онегине» этот принцип чрезвычайно усложнился.

Принято подчеркивать, что принципиальным отличием «Евгения Онегина» от южных поэм является «объективизация» персонажей. Если Пленник должен был рассматриваться как alter ego Автора, то теперь герои подчеркнуто отделены от Автора («Приятно мне отметить разность // Между Онегиным и мной»). Но степень этой отделенности все же не стоит преувеличивать. Все центральные герои — и Онегин, и Ленский, и даже Татьяна (особенно в восьмой главе) — в той или иной степени представляют разные (как правило, уже минувшие) стадии и стороны авторского сознания и авторского поэтического мышления¹⁰. Центральный для «Онегина» образ Автора — в этом отношении не исключение.

В свое время П.М. Бицилли в связи с «Евгением Онегиным» очень тонко и проникательно писал о принципиальном отличии лирического текста от традиционного прозаического романа: «...В лирическом произведении степень «материализации», воплощения образов-символов ограничена: им предоставляется не более самостоятельности, чем сколько это допустимо для того, чтобы они не переставали играть свою роль символов личных переживаний самого поэта; едва лишь они отрываются от породившего их лона и начинают жить собственной жизнью, — они пропали для поэта. Поэтому во всех истинно-великих поэтических произведениях «герои» носят характер некоторой призрачности»¹¹. И, говоря уже непосредственно о «Евгении Онегине», Бицилли замечал: «Отличие героев поэтического произведения от героев романа в прозе заключается в том, что первые связаны с автором: это не значит, что автор в них изображает самого себя, — недоразумение, в которое часто впадают критики, смешивающие задачи художественного исследования с биографическими, — а только то, что они недостаточно объективировались для того, чтобы существовать непрерывно, обходясь без поддержки, доставляемой им автором при содействии ритма. Указанная же ошибка критиков происходит оттого, что, вследствие этой беспомощности героев поэтического произведения, — поэмы или “романа в стихах”, — и обилия пробелов в его конструкции, автору ничто не препятствует переходить от

10 Зах. 5177.

своих героев к себе самому, и так, что при этом иногда теряется нить, и не знаешь, где кончается “объективное” и начинается “субъективное”, хотя, строго говоря, в таком произведении все “субъективно”»¹².

Исключительно важная особенность «Евгения Онегина» — так называемый «принцип противоречий», позволивший превратить роман в стихах в «свободный роман»¹³. Ю.М. Лотман склонен был считать, что принцип противоречий был «открыт» Пушкиным достаточно неожиданно — в конце первой главы, когда герой из сатирического персонажа (а именно таким он, по мнению Лотмана, первоначально задумывался) превратился в героя, сближенного с Автором... «Открытие» было затем осознано и превратилось в конструктивный прием. То есть получилось примерно по Тынянову: «принцип противоречий» — «деформация» аутентично романного подхода к герою, предполагающего его тщательную внутреннюю мотивированность... Так ли это?

Обратимся в этой связи к более ранним пушкинским поэтическим текстам. Даже в самых сочувственных критических откликах на «южные» поэмы Пушкина с редкостной систематичностью повторялся один и тот же упрек — в противоречивости характеров и поступков героев. Он прозвучал уже в рецензии М. Погодина на «Кавказский пленник»: «Характер пленника странен и вовсе не понятен. В нем замечаются беспрестанные противоречия. Нельзя сказать, что составляет его основу: любовь или желание свободы. Кажется, что Поэт больше хотел выставить последнее, но ответ пленника Черкешенке <...> и некоторые другие стихи показывают, что и свободой наслаждаясь, пленник был бы равно несчастлив; ибо, кажется, никак нельзя допустить, чтоб страдания от презренной любви чувствовались им только в неволе, и изглаждались на воле. Такая любовь была бы слишком мудрена. Если ж с свободой пленник не получит счастья; то для чего он так жаждет ее; свобода в сем случае есть чувство непонятное, хотя при других обстоятельствах, при других отношениях, разумеется, она может составить счастье» и т.д.¹⁴.

Суждения молодого Погодина — излюбленный объект литературоведческой иронии¹⁵. Однако в суждениях этих (оставляя в стороне их прямолинейно-оценочный характер) многое в пушкинском произведении уловлено совершенно верно. Дело не в

том, что пушкинский герой строился с установкой на романтическую «сложность» характера, недоступную недавнему ученику Мерзлякова. Дело в том, что в структуре персонажа действительно содержалась некоторая внутренняя неслаженность, недостаточная спаянность разных черт. И в этом смысле показательно, что сходные упреки выдвигали Пленнику и восторженный почитатель Пушкина Плетнев, и Вяземский (которого вообще трудно обвинить в особой приверженности абстрактному морализму и дидактизму). В одном пассаже герой оказывается жрецом свободы, в другом — мучеником неразделенной любви, в третьем — жертвой страстей, в четвертом — эгоистом, немедленно забывающим о принесенной ему в жертву жизни... Короче говоря, «противоречий очень много»... Откуда они? Одним из источников южных поэм была элегия. Между тем в элегии «Погасло дневное светило...» мы обнаруживали почти точно такое же соединение несоединимого, что и в «Пленнике» — сплав разнонаправленных и взаимно противоречащих эмоций. Отчасти эта противоречивость была следствием желания преодолеть конвенциональную одноплановость жанра — что в пределах внутренне мотивированной системы «школы гармонической точности» получалось плохо... В «большой» форме противоречия стали еще острее: они распространились с героя на оформление сюжета, точнее — на соотношения героя с «сюжетом»¹⁶.

Сам Пушкин достаточно отчетливо видел «противоречия» своих поэм. Он не уставал сетовать в письмах друзьям на «несовершенство планов» и нередко давал — в тех же письмах и комментариях — разнообразные *внешние* мотивировки неувязок, несообразностей и противоречий (Пленник не бросился спасать Черкешенку, потому что это бесполезно из-за быстроты течения в горных реках; поэма неясна, потому что представляет собою только отрывок из большого уничтоженного произведения; поэма бессвязна, потому что автор суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины, и т.д. и т.п.). Примечательно, однако, что при всем этом Пушкин «противоречий» отнюдь не устранял — в действительности они были не просчетом, а следствием его стремления к усложнению поэтических форм и поэтических персонажей. Ему требовалось найти такую *внутреннюю* мотивировку «противоречий», которая заставила бы осоз-

навать их не как недостаток, а как легитимный структурный компонент. Он ее нашел в «Онегине».

Итак, становление важнейших структурных принципов «романа в стихах» связано не с деформацией прозаического романа стихом и не уничтожением поэтической авторитарности «романом», а с развитием структурных принципов, оформлявшихся в поэтических жанрах¹⁷. В пушкинской жанровой характеристике — «роман в стихах» — первичны именно *стихи*¹⁸.

Поэт-элегик как поэт-порнограф

Его стихи конечно мать
Велела б дочери читать.

Евгений Онегин, 2, XII (вариант)

La mère en prescrira la lecture à sa fille. Стих сей вошел в поговорку. Заметить, что Пирон (кроме своей Метро<мании>) хорош только в таких стихах, о которых невозможно и намекнуть, не оскорбляя благопристойности.

Евгений Онегин. Примечания (вариант)

Один из центральных «сюжетов» «Евгения Онегина» — судьба различных форм поэтического выражения. Персонажи романа в стихах во многом выступают представителями разных поэтических (по преимуществу лирических) жанров. Особенно сложен в этом отношении заглавный герой, чья «биография» — колебания между модусами дружеского послания, стихотворной комедии, «байронической» поэмы, шутливой поэмы, рефлексивной элегии... Достаточно сложна в этом отношении и Татьяна. В более «чистом» виде связь с поэтическими жанрами обнаруживают герои «второго ряда». Представителем элегии — жанра, который особенно занимал Пушкина-поэта в 1823 году, — стал Владимир Ленский. Актуализация фигуры «поэта» во второй главе оказалась обусловлена не столько «фабульной» логикой, сколько отношением романа в стихах с литературным контекстом.

Ленский — семантически двупланный герой. В нем изначально присутствуют несколько смысловых и ценностных модусов. Это герой, одновременно объективированный и лиричес-

ки (биографически) спроецированный. В его фигуре задано несколько возможностей для биографических проекций, которые сосуществуют в сложной комбинации. Уже давно отмечена параллель: «Онегин/Ленский» — «А. Раевский/Пушкин» (как пара «холодный скептик/пылкий энтузиаст»). Но поскольку такая биографическая параллель подразумевала уже дистанцированный взгляд на былые биографические отношения, то активизировалась и еще одна дихотомия: «Пушкин нынешний/Пушкин юный»¹⁹. Оппозиция вбирала и еще ряд возможных биографических проекций-антитез, например «Пушкин/младший брат» (письмо Пушкина Льву от сентября — начала октября 1822 г. для изучения генезиса антитезы «Онегин — Ленский» исключительно важно). Антитеза использовала и некоторые другие биографические коллизии, в частности отношения Пушкина с В. Кюхельбекером и с В. Туманским...

Имплицитный биографизм (отчасти — автобиографизм) обусловил изначальную двойственность персонажа, колебания в его изображении между лирическим и пародическим модусом. То, что уже читателями второй половины 19 века (когда пародийно-полемиический контекст перестал живо ощущаться) фигура Ленского воспринималась вне пародийного плана, как «серьезная» и «лирическая», нельзя объяснить одним только историческим курьезом: лиризм действительно присутствовал в персонаже. Характерно, что первыми фрагментами романа, появившимися в печати (в «Северных цветах»), оказались строфы 2-й главы — VII (первые восемь стихов), VIII (первые девять стихов), IX и X (без двух заключительных — знаменитых — стихов: «Он пел поблеклой жизни цвет // Без малого в осьмнадцать лет»). Пушкиным были опущены именно те стихи, в которых можно было усмотреть какой бы то ни было намек на авторскую дистанцированность и иронию. Иначе говоря, Пушкин счел возможным впервые представить читателю своего «Поэта» в чисто лирическом и сочувственном ключе. Момент пародии и иронии вырастал на этом лирическом фоне.

Собственно, Ленский как представитель юности изображен с полусочувственной иронией; ирония усиливается и переходит в пародию, когда заходит разговор о Ленском-*поэте*. Характеристика поэзии Ленского в первоначальной версии X строфы была дана гораздо подробнее, чем в окончательном варианте

текста, при этом она строилась на принципе негативного сравнения — контрастно сопоставляясь с тем, чем она *не* является. Ленский,

Поклонник истинного счастья,
Не славил сетей сладострастья,
Постыдной негою дыша,
Как тот, чья жадная душа,
Добыча вредных заблуждений,
Добыча жалкая страстей,
Преследует в тоске своей
Картины прежних наслаждений...

Ю.М. Лотман, рассмотрев соответствующие стихи в связи со «скользящей» позицией повествователя, авторской игрой «точками зрения», заключил, что перед нами искусное использование «чужой речи»: Пушкин «создает обличительный монолог, полемически написанный с позиций его декабристских друзей и задевающий одну из сторон его собственной поэзии»²⁰.

То, что это «чужая речь», — несомненно; но то, что она отразила позицию «декабристских друзей», — крайне сомнительно. Мнение Лотмана выглядело бы вполне убедительным, если бы Ленский «по контрасту» к певцам «сладострастия», «неги», «вредных заблуждений» был сделан «гражданским» поэтом. Пушкин, однако, этого не делает: Ленский — чистый поэт-элегик, и его элегическое творчество противопоставлено «элегиям живым» не возвышенной гражданственностью и серьезностью предметов, а исключительно целомудренно-«нравственным» характером содержания («Его стихи конечно мать // Велела б дочери читать»). От «декабристского» идеала истинной поэзии это весьма далеко.

Выпущенные варианты связаны не с «декабристским» фоном (значимость которого для Пушкина в конце 1823 года вообще сильно преувеличивается)²¹, а с ближайшим литературным контекстом. 1823 год — время исключительно интенсивных журнальных нападок на «союз поэтов» — Дельвига, Баратынского, Кюхельбекера, попытавшихся обновить формы лирической поэзии. Их попытки, в частности, оборачивались недопустимым (с точки зрения нормативного литературного сознания) соединением структурных принципов элегии и «легкой поэзии»: мотивам «легкой поэзии» были приданы черты «уныния» и «меланхо-

лии», а мотивам элегии — недопустимое прежде «сладострастие»²².

Откровенность в изображении «страстей», истолкованная как пристрастие к воспеванию чувственных наслаждений («сладострастия»), превратилась в главную мишень критических обвинений, сыпавшихся на «союз поэтов» со стороны критиков «Благонамеренного» и «Вестника Европы». В консервативном литературном сознании «сладострастное» и «либеральное» отнюдь не противопоставлялись, а, напротив, объединялись в одном ряду. В 7-м номере «Благонамеренного» за 1823 год появилось объявление «От Издателя», в котором А. Измайлов извещал корреспондентов и сотрудников своего журнала: «Если какая-либо из присланных к нему пиэс в течение двух месяцев не напечатается в Благонамеренном, то сие будет означать, что она по содержанию своему, либо по слогу, показалась издателю несоответственно с планом его журнала — или что ее не пропустила Цензура, которой — заметим мимоходом для пылких наших молодых писателей — строжайше запрещено пропускать сочинения, не имеющие нравственной и полезной цели; особенно содержащие в себе сладострастные картины или так называемые либеральные, т.е. возмутительные мысли...»²³

Объявление Измайлова сразу оказалось в центре внимания литераторов, близких Пушкину. Вяземский писал в письме А.А. Бестужеву от 10 мая 1823 г.: «Каков злодей Измайлов! взялся быть истолкователем и защитником красовских! Право, я не ожидал от него такой подлости. Я полагал его всегда в числе худых стихотворцев, пошлых журналистов, но, по крайней мере, честных людей.

И что ж! у полыньи, канала, очутился!»²⁴

Эти журнальные нападки на «сладострастных» поэтов (как и реакция на них) и составляют ближайший фон, от которого отталкивался Пушкин, создавая образ Ленского²⁵. Пушкинская характеристика «элегий живых» (которым стихи Ленского противопоставлены) строится как коллаж расхожих обвинений «союза поэтов» со стороны критиков и пародистов «Благонамеренного» (отголоски полемики с которым сохраняются и в следующих главах)²⁶. Пушкин достигал двух целей — не только «от обратно-

го» характеризовал поэзию Ленского, но и давал зарисовку той поэзии, которая ему самому представлялась в первой половине 20-х годов перспективной альтернативой «унылому» элегизму.

Первый отчетливо пародический момент в характеристике Ленского появлялся в X строфе, искусно сотканной из расхожих элегических формул:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...
и т.д.

М.М. Бахтин заметил, что в этих стихах «звучит песнь самого Ленского, его голос, его поэтический стиль, но они пронизаны здесь пародийно-ироническими акцентами автора; они поэтому и не выделены из авторской речи ни композиционно, ни грамматически». Это, конечно, правильно. Однако Бахтин в данном случае описал только самый первый уровень сложных взаимоотношений «планов» Автора и героя. Авторское присутствие проявляется здесь не только в пародическом нагнетании элегических сравнений и в дистанцирующей иронии. Оно дает себя знать и в скрытой игре, заключенной в самой структуре этих стихов.

«Девственность и целомудрие» — основное качество поэзии Ленского и, соответственно, основное качество приведенных строк. Самые объекты, с которыми сравнивается «песнь» Ленского, чисты и целомудренны. Но хотя «песнь» Ленского описывается слогом Ленского, описание ее дается в плане авторской речи. Поэтому с темой чистоты и целомудрия можно *играть*. «Целомудренной» оказывается самая структура описывающих сравнений. Эти сравнения ничего не проясняют, они нереферентны: стертые слова-символы отсылают к стертым словам-символам. Можно поменять местами объект и субъект сравнения — от этого ничего принципиально не изменится²⁷. Такой прием Пушкин действительно использует через несколько строф — когда будет давать характеристику Ольги «на языке» Ленского. Если раньше «песнь поэта» уподоблялась «мыслям девы», то теперь сама дева уподобляется «жизни поэта»: «Всегда как утро весела, // Как жизнь поэта простодушна, // Как поцелуй любви мила»²⁸. Пушкин демонстрирует, что девствен-

ная по содержанию поэзия Ленского вместе с тем «девственна» и по формальной сути: она *бесплотна и бесплодна*, она неспособна порождать новые смыслы. В X строфе Пушкин блестяще вскрывает острое противоречие между элегическим дискурсом и живыми эмоциями и переживаниями, которые должны питать лирику. Но чтобы понять, как осуществляется такая «деконструкция», необходимо на короткое время сделать нечто вроде «лирического отступления».

Незадолго до начала работы над «Евгением Онегиным» Пушкин перечитывает поэтический том «Опытов в прозе и стихах» Батюшкова, сопровождая чтение многообразными критическими пометами. Особенно сурово оценил Пушкин раннюю элегию Батюшкова «Мечта» («самое слабое из всех стихотворений Б.»). При ее чтении он, между прочим, отчеркнул следующие стихи:

Ночь сладострастия тебе дает призраки,
И нектаром любви кропит ленивы маки.

Рядом он приписал: «Катенин находил эти два стиха достойными Баркова».

Сопоставление на первый взгляд неожиданное и странное. В русской непристойной поэзии («барковиане») специфический художественный эффект создавался интенсивным внедрением обцененной лексики в конвенциональные жанровые формы²⁹. У Батюшкова, разумеется, ничего подобного нет. В буквальном смысле прочесть стихи Батюшкова как «стихи, достойные Баркова», нельзя. «Барков» в помете Пушкина — знак не стиля, а непристойности содержания. Но чтобы прочитать батюшковскую «Мечту» как непристойное стихотворение, нужно было читать ее совершенно особым манером.

Смысл соответствующих стихов Батюшкова примерно такой: поэтическая мечта компенсирует недоступность счастья (в том числе и любви) в этом печальном мире. Однако эта незамысловатая идея изложена весьма замысловато. И это неудивительно. Раннее стихотворение Батюшкова особенно тесно связано с традицией перифрастической французской поэзии 18 века. В нем каждый образ — метафора, почти аллегория. Словесное выражение этих образов в свою очередь восходит к французскому языку; здесь что ни выражение, то калька: *призраки сладострас-*

тия — *les fantoms de la volupte*, нектар любви — *le nectar d'Amour*, кропить ленивы маки — *asperge des ravots paresseux*... Однако платонические стихи Батюшкова обнаруживают совершенно неожиданный смысл, если читать их не в коде конвенциональной элегической лирики, а в коде французской эротической литературы.

Французской сексуальный язык — подобно элегическому языку — строился на поэтике непрямого, перифрастического и метафорического слова. Специфика его заключалась в том, что в нем вполне нейтральные слова могли получать сексуальное значение. Соответствующая французская традиция и ее «язык» были прекрасно известны в России. Катенин и Пушкин, несомненно, знали, что ключевые образы батюшковского лирического пассажа имеют во французском эротическом словаре определенный и устойчивый смысл. Так, батюшковский *нектар любви* явно отсылал к французскому выражению *le nectar d'Amour*, которое в эротическом языке могло означать и *le sperme de l'homme*, корреспондируя с длинным рядом соответствующих выражений (*eau de Carme*, *liquor balsamique* и проч.)³⁰. Этот сексуальный смысл образа усиливался тем, что «нектар любви» у Батюшкова *кропит* ленивы маки; слово же *кропить* читателями начала 19 века отчетливо соотносилось с французским *asperger*. Существительное *asperge*, «кропильник», издавна используется во французском эротическом словаре для обозначения *le membre virile*³¹ (соответствующее значение оказалось очень устойчивым и сохранилось во французском арго до наших дней³²). Глагол *asperger* определенно означает в этом контексте «выделять, извергать сперму».

Таким образом, созданный Батюшковым эмблематический образ маков, кропимых нектаром любви, в системе французской эротической «грамматики» получает совершенно иное значение: он невольно предстает как выполненное в лучших традициях французской нескромной литературы описание ночной поллюции, спровоцированной сексуальными фантазиями. Несомненно, именно этот смысл и вычитали из стихов Батюшкова Катенин с Пушкиным — что и позволило им назвать соответствующие стихи «достойными Баркова».

Прием чтения стихов Батюшкова посредством смещения двух «кодирующих систем» был использован Пушкиным в «Ев-

гении Онегине» как прием *создания* «образа поэзии» Владимира Ленского. Опыт Пушкина-читателя пригодился Пушкину-поэту.

Продолжение рассказа о Ленском в уже знакомой нам X строфе содержит следующие строки:

Он пел те дальние страны,
Где долго в лоно тишины
Лились его живые слезы.

Эти стихи, как и вся строфа, принадлежат к «стилистической зоне» Ленского, представляют собою образчик его «темного и вялого» стиля. Ю.М. Лотман в своем комментарии дал перевод этих стихов на общедоступный язык: «Смысл цепи романтических перифраз в том, что одной из тем поэзии Ленского была Германия («дальние страны»), где он среди мирных университетских занятий («лоно тишины») оплакивал разлуку с Ольгой («лились его живые слезы»)»³³. Однако поскольку это все же стихи не только Ленского, но и Пушкина (то есть это стихи Ленского, «изображенные» Автором), то они заключают в себе не только иронию по отношению к энтузиасту-элегiku, но и острую двусмысленность. Эта двусмысленность обнаруживается при постановке текста в перспективу двух языков и двух поэтических систем.

Ленский — эпигон элегической школы, связанной с французской традицией. К французской элегии отсылают не только его тематика и манера, но и язык. В приведенных трех стихах центральные выражения — кальки с французского. *Лоно тишины* — калька с *le sein des repos*, живые слезы — *des pleurs vifs*. В русской поэзии начала 19 века сочетания «в (на) лоне чего-либо» были широко распространены. Сам Пушкин — особенно в ранние годы своей поэтической деятельности — тоже подчас использовал сочетания с «лоном». Однако он практически всегда употреблял эти сочетания в форме «на лоне» (а не «в лоне»!). Такому выбору Пушкин давал грамматическую мотивировку. Отвечая на грамматические привязки рецензента журнала «Атеней» (1828), он писал: «Лоно не означает *глубины*, лоно значит *грудь*»³⁴. Пушкин в этом вопросе был неожиданно ригористичен: и французская лексикография, и современные ему русские словари допускали двойное толкование³⁵.

Но, как бы то ни было, употребление при характеристике поэзии Ленского сочетания «в лоне», несомненно, выступает у Пушкина знаком «чужого слова» — слова элегической традиции³⁶. В этом расхожем элегическом словоупотреблении слово «лоно» (в значении «недра», «глубина», «нутрь») обладало сексуальными коннотациями. Оно означало, среди прочего (и во французском, и в русском изводе), *телесные* недра, «утробу». На это правильно обратил внимание чуткий к таким двусмысленностям Набоков: «The french *sein*, a word that in the trite parlance of eighteenth-century French poesy and prose is used for «womb» (and technically *loño* is «womb») in such phrases as «l'enfant que je porte dans mon sein». Even busy bees were said by poets to carry honey in their *sein*»³⁷. Стертая и не предполагающая активизации предметного плана метафора, будучи «остраннена», оказалась заряжена сексуальным смыслом.

В этом контексте неожиданный смысл получают и энтузиастические и платонические «живые слезы» Ленского, восходящие к французскому *des pleurs vifs*. В языке французской эротической литературы «плакать», *pleurer*), означало «извергать семя» («*décharger*»); соответственно, «слезы», *pleurs*), выступали как обозначение самого этого семени³⁸. Двусмысленность усиливалась еще одним моментом: генетически восходящие к *des pleurs vifs*, «живые слезы» могли прочитываться и как калька формулы *des pleurs de vie* («слезы жизни»). Эта возможность подтверждается тем, что в пушкинском словоупотреблении сходное значение эпитета «живой» присутствует: так, формула «живая истина» в том же «Евгении Онегине» (4, XXXI) выступает в значении «истина жизни» («И полны истины живой, // Текут элегии рекой...»). Таким образом, выражение «живые слезы», само по себе двусмысленное, встраивалось при этом в ряд особых выражений французского эротического языка, обычно строящихся как сочетание существительного, обозначающего какую-либо жидкость, с *de vie* в качестве грамматического дополнения: *eau-de-vie* («вода жизни», или «живая вода»), *la rosée de vie* («роса жизни» или «живая роса») и т.п.³⁹. Все эти выражения, как нетрудно догадаться, имели одинаковое значение — *le sperme de l'homme*. Следует заметить, что русская традиция непристойной поэзии к тому времени уже адаптировала и широко использовала образ плача как метафору семяизвержения; такая метафо-

ра есть и в пародической «Тени Баркова» юного Пушкина: «*Он пал, главу свою склонил // И плачет в нежны длани*».

Итак, девственные живые слезы Ленского проливаются как бы в двух измерениях и соответственно существуют как бы в двух ипостасях: в плане Ленского они обозначают поэтическую печаль в одиночестве, в плане Автора предстают описанием то ли поллюции (то есть реализует смысл, обнаруженный некогда при чтении батюшковской «Мечты»), то ли — что в данном контексте вероятнее — мастурбации⁴⁰.

Подобная же «сексуализация» элегического стиля была осуществлена Пушкиным в XXI строфе 2-й главы (особенно в ее рукописных редакциях, черновых и белой) — в рассказе об Ольге. Вот как выглядела соответствующая характеристика в беловом варианте главы:

Невинной прелести полна,
В глазах родителей она
Цвела как ландыш потаенный,
Незнаемый в траве глухой
Ни мотыльками, ни пчелой,
Цветок, быть может, обреченный
Размаху гибельной косы,
Не ощутив еще росы.

Описание Ольги здесь дано в двух планах — как манифестация поэтического стиля Ленского и как авторская деконструкция этого стиля. Недооценка двупланности изображения, со вмещения в этом описании «голоса» Автора с «голосом» Ленского привела некоторых исследователей к заключению, что по первоначальному авторскому плану героине была уготована ранняя смерть⁴¹. Это, конечно, ошибочное заключение. Это не намерение поэта Пушкина, а восприятие поэта Ленского, видящего свою невесту и воображающего ее будущую судьбу сквозь призму готовых элегических шаблонов.

Самый образ возвращенной под родительским кровом невинной героини, уподобленной девственному цветку («В глазах родителей она // Цвела как ландыш потаенный»), — отсылка к элегической традиции, в частности к батюшковскому «Мщению» (восходящему к Парни):

Ты здесь, подобная лилее белоснежной,
 Влепелянной в садах Авророй и весной,
 Под сенью безмятежной,
 Цвела невинностью близ матери твоей.

Тема ранней смерти героя (героини), уподобленной цветку, — тоже элегическое клише. Мы находим сходные образы и в сочинениях молодого Пушкина; хронологически наиболее близкое «Онегину» — стихотворение «Увы, зачем она блистает...» («Она приметно увядает // Во цвете юности живой... // Увянет! жизнью молодою // Недолго наслаждаться ей...»).

Вместе с тем уточнение образа обреченного цветка («ландыш», а не «лилея») отсылает еще к одному батюшковскому тексту — «Выздоровлению» («Как ландыш под серпом убийственным жнеца // Склоняет голову и вянет, // Так я в болезни ждал безвременно конца...»). Пушкин, вообще ценивший «Выздоровление» («Одна из лучших элегий Батюшкова»), как раз по поводу первой строки сделал характерное замечание: «не под серпом, а под косою: ландыш растет в лугах и рощах — не на пашнях засеянных». Используя образ Батюшкова при характеристике Ольги, поэт внес в него игровую «поправку»...

Однако образ уединенного цветка заключал в себе комический потенциал, уже отчасти использованный пародической традицией. В частности, юная Наташа, героиня комедии А. Шаховского (написанной при участии Н. Хмельницкого и А. Грибоедова) «Своя семья, или Замужняя невеста» (1818), приноравливаясь к сентиментальным литературным вкусам старой девы Раисы, описывает свое воспитание на сентиментально-перифрастическом языке (д. 2, явл. 8):

Н а т а ш а

Узнайте все: с трех лет
 У знатной госпожи я в доме воспиталась.

Р а и с а

С трех лет ты в сей хаос, невинная, попалась,
 Как роза юная на неприютный брег!

Н а т а ш а

Нет! как фиалка я скрывалась ото всех
 Зефиров ветренных и мотыльков сребристых...⁴²

Зефиры и мотыльки, от которых сокрылась фиалка, создают пародический эффект: они как бы материализуют метафорическое сравнение, выступая в качестве эвфемистических обозначений «развратителей»⁴³. Аналогичную пародическую модель — только более тонко и завуалированно — вводит и Пушкин. Абстрактная элегичность теряет абстрактность и предстает окруженной отчетливым эротическим ореолом.

Но и этого мало! Портрет Ольги оказался нарисован не только в традициях элегических конвенциональностей, но — одновременно — в традициях французской фривольной поэзии. Девственный Ленский об этом, конечно, «не подозревает», зато это отлично знает ведущий свою игру Автор. Поэтическое описание потаенного цветка имеет отчетливую тематическую и формальную связь с портретом Марии в пушкинской «Гавриилиаде»⁴⁴:

В глуши полей, вдали Ерусалима,
Вдали забав и юных волокит
(Которых бес для гибели хранит),
Красавица, никем еще не зрима,
Без прихотей вела спокойный век. <...>
И тайный цвет, которому судьбою
Назначена была иная честь,
На стебельке не смел еще процвести.
Ленивый муж своею старой лейкой
В час утренний не орошал его;
Он как отец с невинной жил еврейкой...

Рассказ о юности Марии отсылает к французской традиции эротических двусмысленностей и семантических каламбуров. Прямое указание на соблазны, от которых была удалена невинная дева («Вдали забав и юных волокит») дополнительно верифицирует эротические импликации образов «мотыльков и пчелы» в рассказе о невинной Ольге. Вместе с тем «Гавриилиада» позволяет прояснить и сексуальный подтекст образа «ландыша потаенного». «Ландыш потаенный» отчетливо соотносится с образом «тайного цвета»; последний же выступает в «Гавриилиаде» как метафорический эвфемизм того, что во французской словесности называлось *la nature de la femme*. Возникающий же по соседству образ *лейки*, несомненно, восходит к хорошо уже нам знакомому *l'asperge* — со всеми вытекающими последстви-

ями. Этот образ проливает необходимую ясность на смысл заключительных стихов нашей строфы («Цветок, быть может, обреченный // Размаху гибельной косы, // Не ощутив еще росы»).

Во французском эротическом языке слово *rosée* («роса») имеет устойчивое сексуальное значение и широко используется в различных словосочетаниях (обозначающих, впрочем, одно и то же вещество). Сохранившиеся рукописи второй главы свидетельствуют, что Пушкин работал над концовкой соответствующей строфы необыкновенно тщательно, многократно ее переделявая. При этом почти все апробированные им варианты содержат в себе вариации устойчивых метафор, корреспондирующих с языком французской эротической литературы:

— *Росою неба, Росой небесной* (дословный перевод французского *rosée céleste*, обозначает *le sperme de l'homme*);

— *Росой живой* (*rosée de vie*, имеет то же значение; ср. с «живыми слезами» Ленского)⁴⁵;

— *Кропимый сладостным* (*кропить*, как мы помним, отсылает к устойчиво сексуализированному *asperger*, ср. с катенинско-пушкинским прочтением стихов Батюшкова, а также с «лейкой» в «Гавриилиаде»);

— *сладостный* в данном контексте отсылает к французскому эротическому *sucré, сахар*, также означаящему *le sperme de l'homme*...⁴⁶

Таким образом, Пушкин, как и в случае с Ленским, сделал характеристику Ольги двусмысленной и двупланной. С одной стороны, она представляет собой набор ни к чему не отсылающих и ничего не означающих клише элегической поэзии (Ольга — не ландыш, и размаху гибельной косы она не обречена...). С другой стороны, эта характеристика остросексуализированна; в ней обнаруживается тайное вождление девственного поэта (в частности, скорбь о том, что ландыш потаенный погибнет, не ощутив *его* «росы»)...

Стихи об «обреченном цветке» и живой росе не вошли в печатный текст «Евгения Онегина». У такого решения могло быть несколько причин. Во-первых, стихи кое в чем дублировали семантическую игру, использованную в строфах о Ленском. Во-вторых (и это, видимо, было важнее), двупланность была настолько отчетливой для читателей, воспитанных на французской

литературе, что скрытая непристойность образа могла быть легко распознана не только кружком посвященных, но и достаточно широкими читательскими кругами. Это могло иметь для Пушкина крайне нежелательные последствия. В планы поэта это, конечно, не входило. В итоге Пушкин удовлетворился игрой для себя.

Урок же этой игры (как и игры с «живыми слезами» Ленского) таков. Пушкин показывает, что «чистая», «девственная» элегическая поэзия — как и всякая любовная поэзия — вырастает из эротического желания. Но в элегии оно подавляется и маскируется готовым «возвышенным» (выхолощенным) поэтическим языком⁴⁷. Однако изгоняемое вожеление неосознанно инкорпорируется в сам элегический язык, в его грамматику, в его семантические структуры. Чем больше элегическая поэзия стремится «вытеснить» желание — тем более двусмысленными становятся тексты. Невиннейшие стихи помимо намерения авторов делаются стихами, достойными Баркова, а элегический поэт — бессознательным и непреднамеренным порнографом.

Результаты игры с образом Ленского и порождениями его девственной музыки оказались для Пушкина принципиально важными. Об этом свидетельствует прозаический набросок конца 1820-х годов (обычно печатающийся под названием «Отрывок»). Герой этого незавершенного текста — неопытный и наивный автор, во многих отношениях предшественник И.П. Белкина. Среди его первых литературных опытов упомянуты «стихи на брак, достойные пера Ив.<ана> Сем.<еновича> Баркова, начитавшегося Ламартина». Означало ли это, что невинный пушкинский герой писал порнографические стихи, украшая их цветами новейшей французской поэзии? Конечно, нет. Он, несомненно, старался писать бесплотно-возвышенно, избегая всякого прикосновения к низменной материи (что, по Пушкину, явно нелепо: стихи-то на брак!). Но именно из-за стремления «сублимировать» эротическую реальность Барков неизбежно проступал сквозь Ламартина. Едкая пушкинская фраза — своеобразная формула, выведенная из работы над образом Ленского. По Пушкину, разрыв между реальными желаниями и их поэтическим выражением — основное противоречие элегической поэзии. Пути для преодоления этого противоречия будут искаться в ходе работы над романом в стихах.

Татьяна, Автор и язык любви

Кто ей внушил и эту нежность,
И слов любезную небрежность?...

Евгений Онегин, 3, XXXI

Вернемся, однако, к характеристике Ольги. Серия нереперентных квазисравнений, описывающих героиню, завершается «портретом» — почти живописным:

Глаза как небо голубые;
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Все в Ольге...

Точность и живописность здесь, однако, иллюзорны. Сам Пушкин тут же подчеркивает «литературность» портрета героини: «...но любой роман...» В. Набоков попытался показать действительную связь «портрета Ольги» с романной топикой⁴⁸. Однако в системе *романа в стихах* отсылки к роману фиктивны. Сам Автор, набросав портрет Ольги, тут же замечает: «Он очень мил, // Я прежде сам его любил...» Автор (как герой «Онегина») — *Поэт*, и «любить» (равно как и «разлюбить») такой портрет он мог только как портрет *поэтический*. Действительно, даже сам синтаксис портретной характеристики — вопреки Набокову! — восходит не к роману, а к поэзии (ср. в «Вакханке» Батюшкова: «Стройный стан... пылающи ланиты... уста... — все в неистовой...»). По такой же смысловой и синтаксической модели строился «портрет» Марии в «Бахчисарайском фонтане»: «Все в ней пленяло: тихий нрав, // Движенья стройные, живые // И очи томно-голубые...» Этот портрет, как мы помним, восходил к «Моему гению» Батюшкова.

Я помню звуки милых слов,
Я помню очи голубые,
Я помню локоны златые
Небрежно вьющихся волос...

Именно этот текст используется при создании «портрета» Ольги — но теперь уже с явным пародическим заданием. Со всем недавно соответствующая батюшковская модель обыгрывалась Пушкиным в лирике, в «Вадиме», в «Бахчисарайском фон-

тане» («Я прежде сам его любил...»)... Но теперь, вместе с разочарованием в возможностях традиционной элегии, происходит разочарование и в традиционной элегической героине. Она уже не воспринимается всерьез.

По-видимому, ближайшим поводом для пародического осмысления батюшковского образа дали стихи В. Туманского, с которым Пушкин близко общался в Одессе. Стихотворение Туманского, написанное, видимо, в то время, когда Пушкин приступил к «Онегину» (и, несомненно, предложенное Пушкину для ознакомления еще в рукописи), имело метажанровый заголовок — «Элегия» («На грозном океане света...») и среди прочего заключало в себе следующие стихи:

Я помню сам лета младые,
Их обольстительный обман,
И кудри пепельно-золотые,
И, будто пальма, стройный стан...⁴⁹

О том, что Пушкину эти стихи были, бесспорно, знакомы, дополнительно свидетельствует факт использования строки из элегии Туманского в описании чтения влюбленной Татьяны (в 3 главе):

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман,
С каким живым очарованьем
Пьет обольстительный обман!

Соответствующая строка находится явно в «стилистической зоне» Татьяны, это как бы цитата из ее «дискурса» (не случайно рядом появляются безусловно цитатные «сладостный роман» и «живое очарованье»). Использование в рассказе о «милой Татьяне» речения из текста, послужившего материалом для пародического портрета Ольги, обнаруживает важную вещь: Татьяна и Ольга оказываются «сестрами» не только в сюжетном плане, но и в *плане поэтического генезиса*. Татьяна, как и Ольга, связана с элегией. И хотя связь эта менее приметна («Она в семье своей родной // Казалась девочкой чужой»), но оттого не менее важна.

«Литературность» юной Татьяны подчеркнута связывается с романским планом («Ей рано нравились романы»; «Воображаясь

героиней» и проч.). Исследователями предпринято немало усилий, чтобы обнаружить параллелизм в действиях и судьбе Татьяны с романскими персонажами, послужившими для нее «образцами»⁵⁰. Но мы уже видели, что даже в случае с Ольгой отсылки к роману были отсылками ложными. В случае с Татьяной — тем более: там, где сказано «романы», нужно понимать — «стихи». Татьяна интересуется Пушкина не как романная, а как поэтическая героиня⁵¹.

Особенно показательно в этом отношении «письмо» Татьяны — своего рода манифестация внутренней природы героини. В тексте заявляется, что форма и мотивы письма внушены Татьяне чтением французских романов. Исследователями (в первую очередь В. Набоковым) обнаружено множество мотивных и даже фразеологических параллелей между письмом Татьяны и французской прозой — в частности, прекрасно известных Пушкину авторов («Валери» мадам де Крюденер, «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо, «Адольф» Констанана и др.)⁵². Но в системе романа в стихах «прозу» можно изобразить только стихами: Пушкин сетует на то, что «гордый наш язык // К почтовой *прозе* не привык», — и тут же дает свой *поэтический* «перевод». Sapienti sat: искать «источники» письма Татьяны надлежит не в прозе, а в поэзии.

Автор сообщает, что письмо Татьяны в оригинале написано по-французски. Авторитетом В.В. Виноградова утвердилось мнение, что поэтический «перевод» письма не предполагает иностранного источника: язык его — «русский, непереваемой»⁵³. Это сильное преувеличение. В. Набоков показал, насколько тесно языковая фактура письма Татьяны связана с французской идиоматикой, вообще со всем строем французского языкового мышления⁵⁴. И это не случайно.

Письмо Татьяны по меньшей мере двупланно. Первая часть письма выполняет отчетливо экспериментаторское задание: это виртуозная попытка средствами русского поэтического языка дать аналог французского эпистолярного слога. Однако эксперимент неприметно перетекает в пародию⁵⁵: во второй части письма (со слов: «Другой!... Нет, никому на свете...») пародийное начало выдвигается на первый план; сигналом сдвига служит переход с эпистолярного «вы» на лирическое «ты». «Перевод с французского» оказался переводом *на язык русских элегических*

мотивов и формул и, вместе с тем, иронической демонстрацией их генезиса во французской поэтической традиции⁵⁶.

Прежде всего, в письме обнаруживаются достаточно ощутимые отголоски элегического стиля и элегической лексики Батюшкова:

Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан Богом,
До гроба ты хранитель мой <...>
Кто ты, мой ангел ли хранитель...

Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Приникнул тихо к изголовью?..

Хранитель ангел мой, оставленный мне
Богом!..

Твой образ я хранил в душе моей залогом
Всего прекрасного... и благодати Творца.

Хранитель гений мой — любовью
В утеху дан разлуке он:
Засну ль? приникнет к изголовью
И усладит печальный сон
(Б, 1, 173, 179)

Однако за «батюшковской» поэтикой просвечивает ее субстрат — поэтика «спиритуальных» стихотворений Жуковского. Татьяна — не случайно старшая сестра Ольги: в литературном плане она находится к ней в том же отношении, в каком поэзия Жуковского находилась к элегии Батюшкова. Не случайно среди аллюзий к батюшковскому «Моему гению» возникает отсылка к лексическому плану недавнего сочинения Жуковского — «К мимопролетевшему знакомому гению». «*Не ты ль с надеждой и любовью слова надежды мне шепнул*», — вопрошает Татьяна, и в вопросе звучат отголоски стихов: «*И в старину про гостью неземную — // Про милую надежду нашептал?*»⁵⁷

Весьма откровенная отсылка к относительно недавним стихам помогает обнаружить более завуалированные отсылки к стихам давним — в частности, к элегическому посланию Жуковского «Нине»⁵⁸. Именно отсюда приходит в письмо набор основных мотивов, связанных с темой таинственных духовных контактов героя и героини:

Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался...

Спокойся, друг милый, и в самой разлуке
Я буду хранитель невидимый твой,
Невидимый взору, но видимый сердцу;
В часы испытанья и мрачной тоски
Я в образе тихой, небесной надежды,
Беседуя скрытно с твоею душой,
В прискорбную буду вливать утешенье...

Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала,
Или молитвой услаждала
Тоску волнуемой души...

Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Приникнул тихо к изголовью?
Не ты ль, с отрадой и любовью,
Слова надежды мне шепнул?

Под сумраком ночи, когда понесешь
Отраду в обитель недуга и скорби,
Я буду твой спутник, я буду с тобой
Делиться священным добра наслажденьем;
И в тихий, священный моления час
Когда на коленях, с блистающим взором
Ты будешь свой пламень к Творцу воссылать
Быть может, тоскуя о друге погибшем,
Я буду молитвы невинной души
Носить в умиленьи к небесному трону.

Мой друг, не страшися минуты конца:
Посланником мира, с лучом утешенья
Ко смертной постели приникнув твоей,
Я буду игрою небесных арфы
Последнюю муку твою услаждать...
(Ж, 1, 55—56)

Отсюда приходят образ «невидимого хранителя», приникающего к изголовью (кстати, у Жуковского позаимствовал его и Батюшков), тема соприсутствия героя во время молитвы героини и во время ее благотворительной деятельности («понесешь отраду в обитель недуга и скорби»). И благочестие, и филантропия — мотивы чисто литературные, не имеющие точек соприкосновения с той «эмпирической реальностью», в которой протекала жизнь героини (в частности, «помогать бедным» Татьяна могла разве что раздавая подавание местным нищим. Не в эти ли минуты являлся ей «ангел-хранитель» Онегин?).

Итак, в письме Татьяны использованы: а) готовый язык любовной элегии, (адресат которого — женщина); б) формулы визионерской поэзии, посвященной контактам с трансцендентным «небесным посетителем»; в) топика поэтического текста о предполагаемом спиритуальном общении с *мертвым возлюбленным*. Тем самым обнажается острое противоречие между подчеркнутой Пушкиным органичностью любовной эмоции Татьяны («*Пора пришла, она влюбилась: // Так в землю падшее зерно // Весны огнем оживлено*») и условным языком для ее выражения. Обнаруживается непригодность традиционного эгегического языка и традиционной поэтической топики для запечатления движения страсти. Использование готовых формул не позволяет осознать страсть во всех ее реальных нюансах. Самое чувство — бесспорно подлинное — искажается условным поэтическим языком.

В то же время именно в связи с темой влюбленности Татьяны в романе в стихах возникает новая стилевая стихия — которой суждено будет сыграть важную роль в эволюции пушкинской поэтической системы в целом. Элегическое письмо Татьяны оказалось как бы обрамлено эпизодами, дающими поэтическое описание любовного чувства и самой любовной атмосферы на ином, не Татьянином и не элегическом языке. Точнее сказать, любовь Татьяны дается как бы в двойном освещении — с точки зрения героини и с точки зрения автора. По сравнению с аналогичным приемом в экспликации «темы Ленского» ирония здесь сильно редуцирована и сочетается совсем с иной тональностью.

Первым вторжением нового типа поэтического слова оказывается XX строфа третьей главы, суммирующая разговор Татьяны с няней — как раз в канун создания письма к Онегину:

И между тем луна сияла
И томным светом озаряла
Татьяны бледные красы,
И распущенные власы,
И капли слез, и на скамейке
Пред героиней молодой,
С платком на голове седой,
Старушку в длинной телогрейке;
И все дремало в тишине
При вдохновительной луне.

В этой строфе происходит удивительная переплавка разнородного стилевого материала. Здесь и конвенциональные поэтизмы, которые предстают как полуцитатные — во всяком случае, связанные со стилистическим планом Татьяны и ее элегическим мышлением («томным светом озаряла», «бледные красы»). Возникает даже литературная цитата — «И распущенные власы» (ближайший источник — изображение возлюбленной Ратмира в «Руслане и Людмиле»; формула, как мы помним, восходит к батюшковской «Элегии из Тибулла»). И вместе с тем условные конвенциализмы нейтрализуются постановкой их в один ряд с подчеркнуто неперефразистичными, наглядно «референтными» деталями: красы, власы и проч. оказываются рядом с «каплями слез». Живописные «капли слез» — совсем не то, что «живые слезы» Ленского. Это подчеркнуто «реальная» деталь. Она сразу же придает и предшествующим элементам пе-

речислительной конструкции реальность большую, чем предполагала поэтическая традиция... Еще более комплексная формула — «*пред героиней молодой*». С одной стороны, это «цитата из Татьяны», воспроизведение ее самосознания («Воображаясь героиней // Своих излюбленных творцов...»). Но, с другой стороны, она ведь действительно «героиня» создаваемого *романа в стихах*... В плане автора характеристика оказывается вполне точной, ирония снимается... «Героиня» оказывается сидящей на натуральной «скамейке» (не на позволительной в традиционном лирическом стиле *скамье*, а именно на бытовой *скамейке!*) рядом со старушкой *в платке и телогрейке!*.. Важнейшим структурным моментом, переплавляющим генетически разнородный словесный материал, оказывается синтаксис. Фраза строится как перечисление, в котором все члены синтаксически — а потому и семантически — уравниваются; все они грамматически выступают как дополнения к сиянию луны. Луна, что называется, в равной мере льет свет и на то, и на другое, и на третье — и тем самым верифицирует подлинность (и слиянность) и того, и другого, и третьего. В результате ирония не то чтобы совсем снимается, но как бы уравнивается авторской симпатией. Возникает тот особый поэтический тон, который П. Бицилли (в другой связи) очень точно и тонко назвал «тонном сентиментальной иронии»⁵⁹.

В общем на таком же принципе строится и объяснение Онегина с Татьяной — постпозиция к ситуации письма. Встреча происходит в саду Татьяны (отсылка к ситуации «встречи в раю», предполагающей развитие темы в сторону «падения» или «спасения!»). Герой, однако, предстает не как «ангел» и не как «соблазнитель»-змея (модусы, заложенные в письма Татьяны), а как комментатор-аналитик. «Огповедь» Онегина сохраняет едва уловимые отзвуки прежней «унылой» элегии в ее байронической огласовке («Но я не создан для блаженства; // Ему чужда душа моя...») — что было немедленно замечено современниками (рецензент «Московского вестника», например, писал не без язвительности: «По этому ответу однако ж подозревают некоторые, не бывал ли Онегин на Кавказе?»⁶⁰). Но в главном его монолог — уже *аналитическая* элегия — трансформированная по модели, намеченной в элегиях Баратынского (отголоски «Уныния» здесь несомненны). Трансформация традиционного элегиз-

ма приведет к парадоксальному результату: скептик и холодный эгоист окажется не соблазнителем, не демоном, не губителем, а... порядочным человеком. В этом смысле он живое опровержение ожиданий Татьяны и парадоксальное подтверждение-иллюстрация эпиграфа к 4-й главе: «La morale est dans la nature des choses».

Но «отповедь» Онегина — тоже подмена одной элегической конвенциональности другой, хотя и более изощренной и более «модернизированной». В «холодном уме» — альтернативе элегической восторженности — тоже скрыта своя неполнота. Поэтому важным дополнением к разговору оказывается авторское освещение концовки печального свидания — XVII строфа:

Он подал руку ей. Печально
(Как говорится, *машинально*)
Татьяна, молча, оперлась,
Головкой томною склонясь;
Пошли домой вкруг огорода;
Явились вместе, и никто
Не вздумал им пенять на то...

Обыденные (даже подчеркнуто «внепоэтические») слова — разговорное «машинально», «огород» (в этом контексте — прозаизм, противостоящий условному «огороду» сентиментальных песенок), нежный авторский диминутив («головка») — создают атмосферу «домашней», «бытовой» поэтичности, противостоящей и элегическим фантазиям Татьяны, и скептическим сентенциям «разочарованного» и «охлажденного» Онегина.

Формирование качественно нового отношения к поэтическому слову и новой поэтической стилистики в «Евгении Онегине» проницательно отметила в свое время Л.Я. Гинзбург. Приведя в качестве примера нового понимания поэтического слова соответствующие строфы 8-й главы (которые используют — и даже несколько форсируют — именно те приемы, что проявились уже в разобранных нами эпизодах из 3-й и 4-й глав), исследовательница заключила: «И *магнетизм*, и *механизм*, и *журнал*, и *туфля* вошли в лирический контекст не париями, вечно осужденными нести на себе печать грубости и комизма, но равноправным элементом. Так Пушкин уничтожил разрыв между специальными поэтическими формулами и словами вообще.

Замкнутую поэтическую речь он открыл словам из быта, неисчерпаемо многообразным представителям действительности, и позволил им приобретать лирический смысл»⁶¹. И сопутствующий вывод: «В этом смысле «Евгений Онегин» — переворот, вернее начало переворота, потому что здесь Пушкин еще не может уйти от иронии в процессе раскрепощения слова от жанровой иерархии, от условной поэтической абстрактности».

К блестящим формулировкам Лидии Гинзбург можно, пожалуй, добавить несколько уточнений. Включение «прозаизмов» в лирический контекст вовсе не приводило у Пушкина к ликвидации границ между словом «поэтическим» и «непоэтическим», к стиранию между ними качественных различий... Пушкинское открытие, совершенное в эпоху господства «жанрового» слова, предполагало *присутствие* жанрового слова рядом со словом бытовым. Только рядом с ним, на фоне его и во взаимодействии с ним могли работать компоненты новой стилистики. Пушкин не «стирал», а, наоборот, обыгрывал контраст разных стилистических планов, тем самым делая новый поэтический язык на редкость многомерным. В этой системе ирония действительно оказывалась очень важным структурным компонентом. Она подчеркивала новизну совмещения традиционно «поэтического» и традиционно «прозаического», заостряла необычность такого совмещения — и вместе с тем не позволяла впасть в одноплановую патетичность и умиленность. Поэтому в формуле Гинзбург «Пушкин еще не может уйти от иронии» модальность, пожалуй, должна быть уточнена — и «еще не» ликвидировано. Ироническое начало в диалоге с «традицией» хотя и осложнится, но отнюдь не исчезнет и в позднейшей пушкинской поэзии.

Но пока способностью видеть поэтическое там, где его не принято было искать, оказался наделен только Автор. Ничего подобного не замечают ни Татьяна, ни Онегин. Несмотря на непрерывные вторжения антиэлегического модуса в повествование, Татьяна до конца 7-й главы сохраняет прежнее литературное сознание. В XXIV строфе той же главы 4 (уже после объяснения) переживания Татьяны описываются (как бы ее языком) по элегической модели:

Увы, Татьяна увядает;
Бледнеет, гаснет и молчит!
Ничто ее не занимает,
Ее души не шевелит.

Здесь вновь и элегически-батюшковское «увядание», и отголоски многократно — иронически и всерьез — перепетого батюшковского «Пробуждения» («Ничто души не веселит») ⁶². Татьянино видение мира сохраняет цитатный характер даже и в 7-й главе — после гибели Ленского и отъезда Онегина. Прогулки Татьяны в окрестностях имения Онегина (данные в Татьяниной «стилистической зоне») представлены как перемещение в литературном (прежде всего поэтическом) пространстве; это, так сказать, прогулки «в пейзаже Жуковского». Героиня как бы преобразует деревенские окрестности по моделям ранних элегий и баллад Жуковского — преимущественно «Сельского кладбища» ⁶³ и находящегося в его орбите «Вечера»:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.

*Уж вечер. Облаков померкнули края...
Последняя в реке блестящая струя...*

*В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук
мелькает...*

Темно в долине. Роща спит
Луна сокрылась за горою...
Над отуманенной рекою;

*Все тихо. Рощи спят;
в окрестности покой...
(«Вечер»)*

*Бор заснул, долина спит...
(«Людмила»)
Уже бледнеет день, скрываясь за горою...
В туманном сумраке окрестность
исчезает...⁶⁴
(«Сельское кладбище»)*

Элегическая перекодировка ситуации сохраняется и в прощании Татьяны с родными полями, контаминирующем цитаты из «Последней весны» и «Моих Пенатов» ⁶⁵. Пародический смысл этой контаминации достаточно очевиден ⁶⁶. Примечательно, что «прощальный монолог» Татьяны вместе с тем является перифразой не только Батюшкова, но и стихотворения молодого Пуш-

кина «Прощание с Тригорским» (1817) — «Простите, мирные дубравы!...», — в свою очередь созданного в батюшковском модусе⁶⁷. Это, конечно, не случайно. «Прощание» Татьяны с юношью на элегическом языке — это одновременно и прощание Пушкина с самим этим элегическим языком...

Лишь в 8-й главе новым видением, приближенным к авторскому, наделена будет и Татьяна («За полку книг, за дикий сад...»). Но для того чтобы героиня оказалась способна войти в новый стилистический мир, понадобилось убить Ленского.

Смерть Ленского как литературный факт

Друзья мои, вам жаль поэта...

Евгений Онегин, 6, XXXVI

Ужель и впрям, и в самом деле
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?

Евгений Онегин, 6, XLIV

Колеблющаяся двупланность в изображении Ленского после ссоры с Онегиным почти исчезает: фигура его делается почти однозначно комичной. Комизм, однако, закономерен; он демонстрирует несостоятельность элегического сознания перед лицом действительно драматических ситуаций.

В связи с деконструкцией элегического мировидения заслуживает особого внимания одно место. При характеристике выбранного Ленским секунданта — Зарецкого — Пушкин использует формулу из «Беседки муз» Батюшкова: «Как я сказал, Зарецкий мой, // Под сень черемух и акаций // От бурь укрывшись наконец, // Живет как истинный мудрец, // Капусту сажит, как Гораций» и пр. Исследователи почему-то любили связывать «цитатность» Зарецкого с темой торжества суровой реальности над романтическими идеалами⁶⁸. В действительности, однако, смысл цитаты несколько иной. Напомним, что важнейшая особенность романа в стихах — столкновение плана Автора и плана героя внутри одного высказывания. Уместно отметить, что в конце пятой и особенно в начале шестой главы этот прием выдвигается, целые строфы даны как несобственно-

прямая речь, речь Ленского или, во всяком случае, как речь, находящаяся в его «стилистической зоне» (5, XLV; 6, XIII — XVII). Такая дискурсивная двупланность возникает и в случае с Зарецким. Формулу из стихотворения Батюшкова для характеристики уездного бретера и негодяя использует не Автор, а Ленский (сопутствующая характеристика — «надежный друг, помещик мирный // И даже честный человек» — тоже отражение «взора Ленского»).

То, что в плане Ленского дается всерьез, в плане авторском звучит как саркастическая издевка — и в адрес Зарецкого, и, в особенности, в адрес самого Ленского. Издевка делается особенно саркастической оттого, что в XII строфе дается еще одна цитатная характеристика Зарецкого (но уже вне восприятия Ленского) — «сосед велеречивый...». Это, как известно, характеристика Буянова из «Опасного соседа» В.Л. Пушкина⁶⁹. Герой, который в «плане Ленского» выступает как элегический персонаж, в плане Автора предстает тем, кем ему надлежит быть. Усмотреть в бордельном забияке лирического героя Батюшкова означало предел перцептивной и интерпретационной неадекватности.

Об этом же свидетельствует знаменитый отрывок из предсмертной элегии Ленского (6, XXI — XXII), сплошь составленный из клише элегического стиля и снабженный ироническим авторским комментарием (6, XXIII). Его пародический план хорошо изучен, и подробно на нем останавливаться нет нужды⁷⁰. Заслуживает, однако, внимания неожиданный результат поэтических усилий Ленского:

И наконец перед зарею,
Склонясь усталой головою,
На модном слове *идеал*
Тихонько Ленский задремал.

Отчего «задремал» Ленский? И почему он задремал именно на модном слове «идеал»? Соответствующие стихи представляют собой остроумную отсылку к ситуации знаменитой шуточной поэмы Батюшкова «Видение на берегах Леты» (Пушкин ее высоко ценил). В ее зачине перечислялись поэты, внезапно умершие по воле Аполлона:

Иной из них окончил век,
Сидя на чердаке высоком
В издранном шлафроке широком,
Голоден, наг и утомлен
Упрямой рифмой к светлу небу.

Поэт — герой Батюшкова — встречает смерть *в поисках рифмы!* Эта ситуация интертекстуально поясняет и ситуацию «Евгения Онегина»: Ленский, конечно, склонился усталой головой не посередине строки, а *в конце ее*, подыскивая рифму к слову «идеал»!.. Ситуация, однако, связана с поэмой Батюшкова более многопланово. М.И. Шапир показал, что процитированные нами батюшковские стихи заключали в себе отсылку к «Девичьей игрушке» Баркова («Ну естли ты пиит, скажи мне рифму к небу. // Другой ответствовал: — Я мать твою <...>»)71. Непристойная дешифровка соответствующего места из поэмы Батюшкова (и вообще переключение всей ситуации в непристойно-сексуальный план) «подсказывается» следующими стихами:

Другой, в Цитеру пренесен,
Красу, умильную как Гебу,
Хотел для нас насильно... петь
И пал без чувств в конце эклоги.

Рифмой к «небу» в тексте Батюшкова оказывалось «Гебу»; имя богини (как имя заимствованное, мифологическое и «высокое») в батюшковскую эпоху произносилось с фрикативным *г*. Мягкий фрикативный [γ'] в позиции перед гласными переднего ряда исключительно близок по качеству к [j]; [γ'ebu] звучало почти как [jebu]...72 Вместе с тем глагол «петь» отчетливо выступает в соответствующем контексте как эвфемизм непристойного «еть»73. Двусмысленное описание отношений галантного поэта с «красой, умильной как Геба» подчеркивается многоплановой фонетической игрой. Весь батюшковский пассаж оказался построен на игре с неназванной, но мерцающей на втором плане русской версией глагола «futuege». Отсюда понятно, какое слово напрашивается и первому поэту в качестве рифмы к «светлу небу» и с какой рифмой он борется, пока смерть не уносит его к брегам Леты.

Но разве так уж трудно было батюшковскому певцу найти к «светлу небу» иную, пристойную рифму? Ведь сам Батюшков с

легкостью нашел очень изысканную: «Гебу». Можно было бы дать и еще что-нибудь не менее высокое и мифологическое — из числа тех слов, которые встречаются в батюшковской поэзии, — например, «Фебу» или «Эребу»... Соответствующие рифмы подобрать нетрудно, но шутка Батюшкова исполнена литературно-полемического смысла; она направлена против литературного «архаизма». Батюшковский стихотворец, судя по контексту, одописец: ему требуется создать нечто высокое и торжественное, но он беден, голоден и раздет, раздумья о возвышенных предметах вытесняются скорбными думами о пустом желудке, и вместо высоких слов на ум и на перо невольно идет матерная ругань (прием, развивающий и усиливающий пародический прием «Чужого толка» И.И. Дмитриева: «*Не лучше ль: Дажьдъ мне, Феб! // Иль так: Не ты одна // Попала под пяту, о чалмоносна Порта! // Но что же мне прибратъ к ней в рифму, кроме черта?*») Особый комический эффект создается столкновением произнесенной (написанной) высокой словесной формулы и неназванного, но угадывающегося «низкого» речения.

Пушкин сполна оценил и развил приемы батюшковской игры. Он, как и Батюшков, выстроил свои стихи на контрасте произнесенного первого и подразумеваемого рифмующегося слова, но придал этому контрасту новую мотивировку, соответствующую новому заданию. Рифму к слову «идеал», вообще говоря, подобрать значительно легче, чем даже к *светлу небу*: в сочинениях самого Пушкина «идеал» рифмуется преимущественно с глаголом в форме прошедшего времени единственного числа⁷⁴ (Пушкин — в «плане Автора» — и в данном случае срифмовал «идеал» с глаголом «задремал»). В русском языке рифма подобного типа едва ли не самая легкая. Почему же для Ленского поиски рифмы предстали неразрешимой задачей, повергнувшей его в сон? Конечно, это значимый функциональный прием, развивающий игру Батюшкова. Вдохновение упорно подсказывает Ленскому в качестве рифмующего слова к «идеалу» *не тот* глагол, определенно контрастный «идеальному» плану — национальную версию глагола «future» (в той же форме прошедшего времени единственного числа). Стихи, на которых Пушкин обрывает цитирование элегии — «Приди, приди, я твой супруг» — подсказывают дальнейшее («закадровое») движение поэтической мысли Ленского именно в эротически-

сексуальном плане... В борьбе с непрошеной, но напрашивающейся «шалуньей-рифмой» и проходит остаток последней ночи бедного поэта...

Контраст между «высоким» и «низким» в шуточной поэме Батюшкова превращается в контраст между «идеальным» и «материальным» в пушкинском тексте. В первом случае прием контраста деконструировал условность высокой архаической поэзии, во втором — условность элегической топики⁷⁵. Пикантность приема усиливалась тем, что прием, заимствованный у одного из основоположников элегического мышления и был обращен против самого этого мышления. Именно несоответствие означаемого (реальных желаний и побуждений), означающего («идеального» элегического языка) и приводит элегика Ленского к смерти, которая оказывается как бы символической реализацией смерти элегического дискурса⁷⁶.

Впрочем, в последний раз — и в обостренно наглядной форме — противопоставление «идеального» (как искусственного) и «реального» (как «снижающего») появится уже после смерти Ленского — в описании его могилы:

Есть место: влево от селенья,
Где жил питомец вдохновенья,
Две сосны корнями срослись;
Под ними струйки извились
Ручья соседственной долины.

Это пейзаж чисто словесный, «ирреальный», отсылающий не к «природе», а к традиции Мильвуа⁷⁷. Не случайно и Ленский здесь в духе элегической фразеологии характеризуется перифрастической конструкцией — *питомец вдохновенья*. Сросшиеся деревья и разделяющий их ручей — в свою очередь не реальные деревья, а поэтические штампы, ставшие достоянием массовой поэзии и перешедшие в романс:

Ручей два древа разделяет,
Но ветви их сплетясь растут,
Судьба два сердца разлучает,
Но мысли их вдвоем живут...

В качестве материала к описаниям гробницы и посмертной судьбы Ленского Пушкин не только широко пользовался фра-

зеологией русской элегической традиции (адаптирующей — через Батюшкова — Мильвуа), но и собственной элегией 1821 года «Гроб юноши» (особенно ее черновыми вариантами)⁷⁸. Это не случайно: Пушкин сооружал гробницу не только унылой элегии в целом, но и себе как элегику.

На фоне условно-элегических пейзажа и памятника острее ощущается интервенция инородного стиля в следующей (XLI) строфе:

Под ним (как начинает капать
Осенний дождь на злак полей)
Пастух, плетя свой пестрый лапоть,
Поет про волжских рыбарей...

Многие литературоведы почему-то склонны видеть в этой зарисовке торжество реализма и народности⁷⁹. Между тем «лапоть», появившийся у элегической гробницы «питомца вдохновенья», несомненно рассчитан не на умиление, а на острый комический эффект. Выделенный рифмой *лапоть* под элегическим памятником имеет почти такой же бурлескный характер, что и предметно-бытовое «сосновое молотило», рифмующееся с возвышенным «дневным светилом» в любимом Пушкиным «Елисее» Василия Майкова... Лапоть — атрибут «реального» мира, выпирающий из элегического пейзажа как трехмерная вещь из живописного полотна⁸⁰. Это насмешливое приношение на надгробье русской элегии — свидетельство тому, что сама элегия уже не принимается всерьез.

В то же время вопроса о действительных альтернативах элегическому стилю и элегическому сознанию «лапоть», конечно, не разрешал. Мнимое решение дают и описания двух возможных судеб поэта в XXXVII — XXXIX строфах — подчеркнуто «поэтическое» и снижено «прозаическое». Первый вариант — чисто фиктивный, данный в стиле Ленского. Но ведь и «стега́ный халат», «плаксивые бабы» и «лекаря» — тоже *не* путь новой пушкинской поэтики. Это, в сущности, тот же «лапоть», способный проторить путь разве что к натуральной школе («натуральная школа» и ухватилась за пестрый лапоть, да еще за стега́ный халат сельского помещика, не ощутив, что для Пушкина отношение к соответствующему — нарочито «низкому» — стилевому ряду было в своем роде не менее иронично, чем к «высокой» поэзии Ленского).

Семантически куда более важным, в сущности — кульминационным местом 6-й главы оказываются два описания смерти Ленского — в XXXI и XXXII строфах. Первое дано в стиле Ленского и является как бы прощанием с поэтом на *его* поэтическом языке: «Младой певец // Нашел безвременный конец! // Дохнула буря, цвет прекрасный // Увял на утренней заре, // Потух огонь на алтаре!» Это действительно набор общих мест элегической школы, и при комментировании этих стихов Ю.М. Лотман очень уместно привел пространные выписки из работы А.Д. Григорьевой, посвященные описанию традиционной поэтической фразеологии. По поводу же XXXII строфы Ю.М. Лотман дал такой комментарий: «Подчеркнуто предметное и точное описание смерти в этой строфе противопоставлено литературной картине смерти, выдержанной в стилистике Ленского, в предшествующей строфе»⁸¹.

Эта характеристика была бы безусловно справедливой и исчерпывающей, если бы строфа всецело строилась на детализации «предметного и точного описания» («Под грудь он был навыллет ранен; // Дымясь из раны кровь текла...»). Однако после этой разительной в своей «нагой простоте» картины возникают стихи, плохо поддающиеся такой квалификации:

Тому назад одно мгновенье
 В сем сердце билось вдохновенье,
 Вражда, надежда и любовь,
 Играла жизнь, кипела кровь;
 Теперь, как в доме опустелом,
 Все в нем и тихо и темно;
 Замолкло навсегда оно.
 Закрыты ставни, окна мелом
 Забелены. Хозяйки нет.
 А где, Бог весть. Пропал и след.

Только инерция восприятия (или, если угодно, инерция словоупотребления) позволяет квалифицировать эти стихи как «предметные и точные». Образ заколоченного дома и пропавшей хозяйки «предметен» только на денотативном уровне; на уровне метафорического значения это образ исключительной сложности. Вообразить сердце поэта в виде «опустелого дома» гораздо труднее, чем подключиться к системе традиционных элегических сравнений и метафор-перифраз, не требующих, как мы

помним, активизации предметного ряда. Здесь же, напротив, второй план настолько резок, что буквально навязывает материальное, предметное значение образу. Более того: метафорическое сравнение неожиданно подменяется метафорой в собственном смысле слова: сначала в сердце тихо и темно, *как* в опустелом доме. Потом оно непременно превращается в сам этот «опустелый дом», замещает его собою: «Замолкло навсегда *оно*. Закрыты *ставни* (!). Окна мелом забелены» (!!!) и т.д. «Предметность» оказывается достаточно иллюзорной; вместо элегической мнимой «ясности» (на поверку предстающей «темнотой»), читателю преподносится ничуть не большая «ясность» другого стиля. Это образ «барочной», «метафизической» поэзии, образ исключительной сложности и изощренности, особенно остро ощущимой на фоне стершихся элегических штампов⁸².

Образ, однако, получает внутреннее обоснование в свете сокрытых в нем интертекстуальных импликаций, которые проясняются в процессе развертывания темы. Параллель «сердце — дом» уже подсказывает, кто может быть его «хозяйкой»: под хозяйкой можно разуть и Вдохновенье, и Музу, и Душу, и Жизнь⁸³. Соответствующие ассоциации ведут этот «предметный» и даже как бы «приземленный» ряд к традициям русской философской поэзии. Не только в символической, но и в «прозаической» и как бы даже бытовой интонации («А где, Бог весть. Пропал и след») присутствует диалог с одой Державина «На смерть князя Мещерского» («Здесь персть его, а духа нет. // Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем»).

В оде «На смерть князя Мещерского» вырастающая из быта «метафизика» соседствовала с другим стилевым рядом — с формулами, составившими стилевую основу «элегической школы»: «Сын роскоши, прохлад и нег» («Сын неги и прохлады», «Богиня неги и прохлады» Батюшкова); «Как сон, как сладкая мечта, // Исчезла и моя уж младость» и т.д. т.п. Именно эту стилистическую линию «увенчала» поэзия Ленского. Пушкин от нее демонстративно отказывается и опирается на другой — еще мало разработанный — план державинской традиции, предполагающий насыщение бытовых образов (и бытового языка) «метафизическим» и символическим смыслом. Так нащупывался один из возможных путей для поэзии, альтернативных «прозрачному» элегическому стилю.

Конец романа в стихах:
8-я глава и «Бал» Баратынского

И смело вместо belle Nina
Поставил belle Tatiana.
Евгений Онегин, 5, XXVII

Восьмая глава сюжетно завершает пушкинский роман в стихах. Завершается и подытоживается в ней и диалог с жанровыми традициями, ведущийся на протяжении всего романа.

В этом смысле особую семантическую насыщенность приобретают начальные строфы, вводящие образ пушкинской Музы и дающие ее «биографию». Ю.М. Лотман совершенно точно отметил, что каждый из этапов поэтических странствий и поэтических метаморфоз Музы представлял собой известный символ и что «каждый из этих символов одновременно обозначал некоторый период творчества *П* <ушкина>, памятный по литературным спорам, вызываемым появлением тех или иных произведений *П*, определенный хронологический период реальной биографии поэта и некоторый момент в романтическом мифе, создаваемом при участии самого *П* вокруг его имени и соединяющем и окрашивающем первых два момента»⁸⁴.

Дав исключительно яркую и точную характеристику «пути» пушкинской Музы, исследователь не отметил одного: что символические отсылки к этапам творческой биографии представляли вместе с тем и отсылки к наиболее важным для Пушкина в тот или иной период литературным ориентирам, объектам поэтического диалога (Державин — Батюшков-горацианец и его «школа»⁸⁵ — Жуковский — Батюшков-элегик). Заключительная (на момент создания 8-й главы) ступень в биографии Музы — ее появление «на светском рауте» — в этом отношении особенно интересна. По Лотману, «речь идет не о простом географическом перемещении Музы: из вымышленного романтического пространства она переходит в реальное». В действительности, однако, это не совсем справедливо: речь идет о перемещении из *экзотического* литературного пространства в *современное*, но также *литературное* пространство. Ближайшими претекстами 8-й главы оказались произведения, так или иначе связанные со «светской» темой. Важнейшим литературным фоном и под-

текстом 8-й главы, многое разъясняющим в ее построении и идеологии, стала поэма Баратынского «Бал».

«Бал» писался в ту пору, когда Баратынский, начиная ощущать скованность элегическим каноном, пытается найти новые пути для поэзии. Начало работы над поэмой совпало с периодом «прощания с элегией», причем в своем отталкивании от традиционного элегизма Баратынский усматривал известный параллелизм с пушкинскими настроениями и литературными устремлениями. В письме Пушкину от 5—20 января 1826 г. он замечал: «Как отделал ты элегиков в своей эпиграмме! тут и мне достается, да и поделом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно

Вытье туманное поэтов наших лет».

В «Бале» была предпринята попытка трансформировать элегический модус посредством погружения действия в «современную» атмосферу, то есть в атмосферу светского быта, и, с другой стороны, посредством осложнения типов героев, их «романизации». Баратынский в «Бале» (как и вообще во всех своих «нарративных» поэмах, начиная с «Эды») ориентировался на Пушкина. Эта откровенная ориентация соединена с полемическим заданием, со всегдашним стремлением Баратынского, используя тексты Пушкина, дать их достаточно оригинальную трактовку. Это (опять же как во всех поэмах Баратынского) не удалось ему вполне: полемическое переосмысление пушкинского канона часто граничит с пародией (выходящей, разумеется, за пределы субъективных намерений автора)⁸⁶.

Основным «претекстом» поэмы Баратынского был, бесспорно, «Евгений Онегин». К «Онегину» восходит сама жанровая форма «романизированной поэмы» на современном материале; знаком этой формы служит строфическая организация текста: «Бал» — единственная поэма Баратынского, написанная правильными четырнадцатистрочными строфами. И само повествование, организованное в строфы, и количество стихов в строфе — все это сигнализировало о переключке с пушкинским романом в стихах. О попытке модификации пушкинского наследия свидетельствовало другое — трансформация онегинской строфы, обернувшаяся ее упрощением и облегчением (AbbAcDcDeeFgFg)⁸⁷. С «онегинской» традицией связан и тон

повествования, соединяющий серьезность с налетом иронии и даже сарказма (особенно в заключении); попытка дать легкие диалогические обмены репликами; введение «чужой речи» («простонародной») и, соответственно, «простонародного», остранивающего взгляда на драму страстей (тирада «мамушки» очевидным образом ориентирована на партию няни Татьяны).

На «Онегина» ориентированы и принципы бытописания: так, уже первые строфы поэмы (описание бала) сплошь аллюзионны по отношению к XXVII и XXVIII строфам 1-й главы пушкинского романа⁸⁸. Но особенно очевидна связь с «Онегиным» героев Баратынского и самого сюжета его поэмы. Видимо, самый сюжет поэмы вполне определился только после знакомства Баратынского с 4-й и 5-й главами пушкинского романа (февраль 1828 г.); они вызвали чрезвычайно энтузиастический отклик Баратынского в письме Пушкину от второй половины февраля 1828 года. Только после знакомства с этими главами могла вполне определиться фигура Арсения, построенного как своеобразная комбинация черт Ленского и Онегина (само имя героя, бесспорно, ориентировано на пушкинского Евгения). Он получает биографию Ленского, невинную влюбленность в Оленьку (!), соперничество с другом, дуэль. Поэма была завершена до знакомства Баратынского с 6-й главой: он попытался реконструировать и переосмыслить судьбу своего героя, исходя из концовки 5-й главы пушкинского романа в стихах, сообщавшей о решении Ленского вызвать Онегина на дуэль. Вместе с тем черты «разочарованности» переходят на Арсения с Онегина, о чем свидетельствуют текстуальные переклички:

«Евгений Онегин»

«Бал»

«Безумный сон

Так точно думал мой Евгений.
Он в первой юности своей
Был жертвой бурных заблуждений
И необузданных страстей.

Тебя увлек, — сказал Арсений, —
Невольный мрак души моей —
След прежних жалких заблуждений
И прежних гибельных страстей ...»⁸⁹.

(4, IX)

Следует заметить, однако, что в своем отталкивании от «Онегина» Баратынскому не всегда удавалось следовать оригинальным путем. Модифицирование пушкинских героев и пушкинских коллизий зачастую оборачивалось соскальзыванием в чисто эле-

гический модус, и поэма превращалась не в «роман», а в элегию, вдвинутую в повествование на современном материале. Показательным образом это оборачивалось своеобразной гибридизацией принципов пушкинского романа с принципами «Кавказского пленника», из-под обаяния которого Баратынский так и не смог выйти со времен «Эды». Сама коллизия Арсений — Нина, сталкивающая страстную и влюбленную героиню с «унылым» героем, хранящим в сердце воспоминание о прежней любви, отсылает к коллизии Пленник — Черкешенка в большей степени, чем к коллизиям романа в стихах. Соответственно сам характер Арсения оказывается тесно связанным с традицией «разочарованного» элегического героя. Даже приведенная выше автохарактеристика Арсения, при ее почти цитатном по отношению к «Онегину» характере, оказывается ближе традиции «байронической» поэмы — именно потому, что это автохарактеристика, исповедь, поданная как прямое слово героя, лишенное авторской иронической подсветки (ср. у Баратынского: «Невольный мрак души моей — // След прежних жалких заблуждений // И прежних гибельных страстей» — и у Пушкина в «Кавказском пленнике»: «Я вяну жертвою страстей. // Ты видишь след любви несчастной; // Душевной бури след ужасный»). Из «Пленника» переходит к Баратынскому даже призыв к бегству в чужие края (только призыв этот, в соответствии с общей структурой поэмы, переходит из уст героя в уста героини). В соответствующей тираде Нины сохраняются интонация и даже фразеология «Пленника» (ср. у Пушкина: «Ужасный край оставим оба, // Беги со мной...» и у Баратынского: «Беги со мной — земля велика! // Чужбина скроет нас легко...»⁹⁰).

Принципиально новым характером, которому принадлежала доминирующая роль в поэме, оказывалась героиня — княгиня Нина. Это «страстная», «неистовая» героиня, «вакханка», выламывающаяся своим поведением и обликом из привычных стереотипов «пристойного круга». Страстная героиня, которую знала и русская поэтическая традиция, обычно до Баратынского получала чисто «природную», либо этнографическую мотивировку (как, например, Зарема в «Бахчисарайском фонтане»). Баратынский впервые погрузил «страстную героиню» в современный свет и осмыслил самую страстность и чувственность как форму самоутверждения и самореализации женщины в испол-

ненном стеснительных и лицемерных условностей светском кругу (=современном обществе).

Многими чертами княгиня Нина связана с западноевропейской литературной традицией — в частности, с традицией нового французского «психологического» романа. Однако создание такого характера в русской поэме не могло быть простой транспозицией романической героини в стихотворный текст. Баратынский должен был так или иначе соотносить свою героиню с русскими поэтическими характерами. Русская же традиция подобных женских характеров не знала (экзотические «страстные» героини — не совсем то). Баратынский поэтому пошел на чрезвычайно смелый эксперимент: он построил образ своей героини не столько на соотношении с *женскими* характерами русских поэм, сколько на соотношении с характерами *мужскими* — прежде всего с образом... Евгения Онегина.

Так, данная Баратынским характеристика «любобной стратегии» Нины строится как парафраз характеристики «науки страсти нежной», освоенной молодым Онегиным, — с воспроизведением лексики, анафорических конструкций и синтаксиса — вплоть до переноса при том же слове:

«Евгений Онегин»

Как томно был он молчалив,
Как пламенно красноречив,
В сердечных письмах как небрежен!
Одним дыша, одно любя,
Как он умел забыть себя!
Как взор его был быстр и нежен,
Стыдлив и дерзок, а порой
Блистал послушною слезой!

«Бал»

Как в близких сердцу разговорах
Была пленительна она!
Как угодительно-нежна!
Какая ласковость во взорах
У ней сияла! Но порой,
Ревнивым гневом пламенея,
Как зла в словах, страшна собой
Являлась новая Медея!
Какие слезы из очей
Потом катилися у ней!⁹¹

Впрочем, для изображения реакции Нины на признание Арсения в любви к другой Баратынский использует пушкинское описание Татьяны, выслушавшей «ответдь» Онегина:

Сквозь слез, не видя ничего,
Едва дыша, без возражений,
Татьяна слушала его.
Он подал руку ей. Печально
(Как говорится, *машинально*)

Умолк. Бессмысленно глядела
Она на друга своего,
Как будто повести его
Еще вполне не разумела;
Но, от руки его потом

Татьяна молча оперлась,
Головкой томною склоняясь...

Освободив тихонько руку,
Вдруг содрогнулась лицом,
И все в ней выразило муку.
И, обессилена, томна,
Главой поникнула она⁹².

«Бал» был опубликован в конце 1828 г. под одной обложкой с пушкинским «Графом Нулиным». Однако Пушкин, по всей вероятности, познакомился с текстом поэмы еще до ее публикации — скорее всего уже в первой половине октября 1828 г., сразу же после того, как Дельвиг привез поэму из Москвы в Петербург⁹³. Он оценил «Бал» чрезвычайно высоко («Сие блестящее произведение исполнено оригинальных красот и прелести необыкновенной. Поэт с удивительным искусством соединил в быстром рассказе тон шуточный и страстный, метафизику и поэзию»). Особой похвалы удостоился характер Нины («Характер ее совершенно новый, развит соп атоге, широко и с удивительным искусством, для него поэт наш создал совершенно своеобразный язык и выразил на нем все оттенки своей метафизики — для нее расточил он всю элегическую негу, всю прелесть своей поэзии»).

Вместе с тем поэма Баратынского поставила Пушкина перед проблемой отражения «драмы страстей» в романе в стихах. К осени 1828 г. относятся план и первые наброски пушкинской повести из светской жизни («Гости съезжались на дачу...»). Сходство сюжетной коллизии, мотивов и некоторых характеров пушкинской повести и поэмы Баратынского разительны. Ю.Г. Оксман полагал, что сходство это было незапланированным и что замысел повести относится ко времени до знакомства Пушкина с «Балом». По Оксману, прочитав поэму, Пушкин отказался от разработки прозаического замысла в прежнем виде: «На отказ от первого варианта романа известное влияние могло оказать и знакомство Пушкина в конце 1828 года с полным текстом «Бала» Баратынского, который не только героиней своей поэмы избрал ту же Закревскую, но предвосхитил и всю фабульную схему Пушкина (Арсений, герой, несколько напоминающий Минского, покидает свою любовницу, великосветскую львицу «княгиню Нину», для Ольги, «чистой», хотя и мало заметной, молодой девушки). Восторженные критические заметки Пуш-

кина о «Бале» Баратынского дают ключ к уяснению особенностей и его собственного подхода к этой же теме»⁹⁴.

Напротив, Н.Н. Петрунина полагает, что замысел повести навеян уже состоявшимся знакомством Пушкина с «Балом»: «Несомненна связь плана, а затем и начала повести с «Балом» Баратынского <...> Он [Пушкин] по-своему «пересказывает» поэму, возвращая картине, созданной Баратынским, его образам и ситуациям движение и краски реальной жизни»⁹⁵.

По всей вероятности, разрешить о вопрос о характере соотношения поэмы Баратынского и прозаического замысла Пушкина помогут только новые текстологические изыскания — в частности, уточнение вопроса о датировке плана повести. Но, как кажется, ближе к истине — в смысле хронологическом — все же Н. Петрунина: «случайное» совпадение пушкинского замысла с поэмой Баратынского не только в «фабульной схеме», но и в деталях представляется маловероятным.

Но для нас, однако, интереснее другое: уже бесспорно зная поэму Баратынского, высоко ее оценив и так или иначе используя ее для своих прозаических замыслов, Пушкин в заключительной главе «Евгения Онегина» пошел по другому пути. В центре 8-й главы оказывается ситуация «Бала», но во многих отношениях деформированная и инвертированная.

Бал — как символ света и светской культуры — появляется в начале собственно повествовательной части главы, сразу после истории Музы. 7-я строфа содержит несомненную аллюзию к вводным строфам поэмы Баратынского (которые — что уже отмечалось исследователями — в свою очередь перефразировали «бальные» строфы 1-й главы «Евгения Онегина»):

«Евгений Онегин»

Вот села тихо и глядит,
Любуясь шумной теснотою,
Мельканьем платьев и речей,
Явленьем медленным гостей
Перед хозяйкой молодою,
И тесной рамою мужчин
Вкруг дам, как около картин.

«Бал»

Ревут смычки; толпа гостей;
Гул танца с гулом разговоров.
В роскошных перьях и цветах,
С улыбкой мертвой на устах,
Обыкновенной рамой бала,
Старушки светские сидят
И на блестящий вихорь зала
С тупым вниманием глядят⁹⁶.

Образ бала и образ «рамы» позволяют ввести и героиню, прямо ориентированную на героиню Баратынского, — Нину

Воронскую. Особенно подчеркнутым «цитатный» характер образа был в рукописной версии XXVII главы, где давался детализированный портрет этой героини:

Смотрите: в залу Нина входит,
Остановилась у дверей
И взгляд рассеянный обводит
Кругом внимательных гостей;
В волненьи перси, плечи блещут,
Горит в алмазах голова,
Вкрут стана вьются и трепещут
Прозрачной сетью кружева,
И шелк узорной паутиной
Сквозит на розовых ногах...

В связи с этим портретом заслуживают быть отмеченными два обстоятельства: во-первых, портрет этот представляет собой поэтическую версию появления Нины Вольской в начале повести «Гости съезжались на дачу...» («В сие время двери в залу отворились, и Вольская вошла.<...> Правильные черты, большие черные глаза, живость движений, самая странность наряда, все поневоле привлекало внимание. <...> Вольская ничего не замечала; отвечая кратко на общие вопросы, она рассеянно глядела во все стороны...»)⁹⁷. С другой стороны, детали этого портрета очевидным образом отсылают к «Балу». В первую очередь объект отсылки — портрет Нины Воронской, собирающейся на «бал у князь Петра»:

Уж газ на ней, струясь, блистает;
Роскошно. сладостно очам
Рисует грудь, потом к ногам
С гирляндой яркой упадет.
Алмаз мелькающих серег
Горит за черными кудрями;
Жемчуг чело ее облег...

Вместе с тем отсылка к этому портрету осложнена отсылкой ко второй строфе поэмы, дающей суммарную зарисовку дам на балу:

Драгими камнями у них
Горят уборы головные;
По их плечам полунагим
Златые локоны летают;

Одежды легкие, как дым,
Их легкий стан обозначают⁹⁸.

«Цитатный», «отсылочный» характер портрета Нины Воронской по отношению к поэме Баратынского очевиден⁹⁹. Это заставляет по-новому рассмотреть давний вопрос о «прототипах» пушкинской героини. Давно отмечалось, что основным «прототипом» Нины Воронской послужила А.Ф. Закревская. В свою очередь известно, что Закревская послужила и «прототипом» княгини Нины у Баратынского. Этим биографическим обстоятельством иногда объяснялось и сходство героинь. Однако исследователи (даже лучшие) смешивают здесь два вопроса — вопрос о бытовых и литературных «прототипах». Действие 8-й главы протекает все-таки не в реально-бытовом, а в литературном пространстве. «Прототип» Нины Воронской — не реальная Аграфена Закревская, а литературная героиня, именно — героиня «Бала» Баратынского. Именно с ней встречается Татьяна на балу и именно на ее фоне отчетливее проясняется смысл Татьяниной личности и судьбы. Первоначально (при детализированном портрете Нины) это противопоставление должно было выступать нагляднее — не только в подтексте, но и на поверхности текста; затем, однако, Пушкин отказался от такой избыточности и детализированный, насквозь аллюзионный, цитатный портрет «Нины» удалил. Беглое упоминание «блестящей Нины Воронской» осталось «знаком» «Бала» и как бы намеком на ту коллизию, которая развернута в «Бале» и на фоне которой должна прочитываться последняя глава «Евгения Онегина».

Татьяна подчеркнута сопоставлена с Ниной — и подчеркнута ей противопоставлена. На место ничем не сдерживаемого проявления чувств, «страстности», разрушающей светские условности, выдвигаются безупречное выполнение правил, благородная сдержанность и безупречность манер *comme il faut*. Это со-противопоставление героинь часто принимает демонстративный характер: Пушкин использует образы Баратынского, наполняя их полемическим содержанием. Демонстративна негативная проективность характеристики Татьяны (после получения ею письма Онегина) на портрет Нины — с сохранением даже *enjambement*'а в центральной метафорической характеристике, но с показательной заменой мотива «жара» мотивом «холода»:

«Евгений Онегин»

...Она навстречу. Как сурова!
Его не видят, с ним ни слова;
У! как теперь *окружена*
Крещенским холодом она!
Как удержать негодование
Уста упрямые хотят!
Вперил Онегин зоркий взгляд:
Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез?... Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след...

«Бал»

Страшись прелестницы опасной,
Не подходи: *обведена*
Волшебным очерком она;
Кругом ее заразы страстной
Исполнен воздух! Жалок тот,
Кто в сладкий чад его вступает<...>
Влюбленных взглядов не лови:
В ней жар упившейся вакханки,
Горячки жар — не жар любви!¹⁰⁰

Связаны также описание реакции Татьяны и Нины на сильное душевное потрясение (Татьяна вновь встречает Онегина; Нина узнает, что Арсений встретил утраченную былую любимую). Опять же бросается в глаза последовательная замена аффектированного выражения «страстей» сдержанностью хорошего тона:

Княгиня смотрит на него...
И что б ей душу ни смутило,
Как сильно ни была она
Удивлена, поражена,
Но ей ничто не изменило: У
В ней сохранился тот же тон,
Все так же тих ее поклон.
Ей-ей! не то чтоб содрогнулась,
Иль стала вдруг бледна, красна...
У ней и бровь не шевельнулась;
Не сжала даже губ она.

Лицо княгини между тем
Покрыла бледность гробовая.
Ее дыханье отошло,
Уста застыли, посинели;
Влажнил холодный пот чело,
Непомертвевые блестели
Глаза одни. Вещать хотел
Язык мятежный, но коснел,
Слова сливались в лепетанье...¹⁰¹

Соотнесенность Татьяны 8-й главы с княгиней Ниной «Бала» подчеркивается и некоторыми сюжетно-тематическими деталями: Татьяна, подобно героине Баратынского, оказывается здесь *княгиней*. В концовке 7-й главе ничто даже не намекало на то, что будущий супруг Татьяны имеет княжеский титул: если бы Пушкин сразу задумал сделать своего генерала князем, это обстоятельство, конечно, так или иначе было бы маркировано. Можно достаточно смело утверждать, что Татьяна превратилась в княгиню только потому, что княгиней была Нина. Сближенность социального статуса, приобретенного сходным путем (замужеством без любви), должна была усиливать соотнесенность героинь — и вместе с тем оттенять резкий контраст между ними.

Однако не только характер героини, но и весь сюжетный ряд 8-й главы представляет собою как бы инверсию «Бала». Более того: сюжет «Бала» мотивирует сюжетику 8-й главы в большей степени, чем имманентная логика событий предшествующих глав «Евгения Онегина». Треугольник *Нина — Арсений — Ольга* трансформируется в треугольник *Онегин — Татьяна — муж Татьяны*. При этом роль страстно влюбленного, нарушающего своей пылкостью рамки приличий и правила хорошего общества, переходит к Онегину. Татьяне же передается сюжетная функция Арсения — невозможность ответить на страсть взаимностью. Но при этом меняется мотивировка такой невозможности: не верность вновь обретенной чистой любви, а верность нелюбимому мужу. Муж Татьяны — фигура несколько загадочная и расплывчатая — приобретает особое значение в художественном мире 8-й главы. С одной стороны, он оказывается как бы сюжетным заместителем Оленьки «Бала». Но вместе с тем он соотнесен и с другим персонажем «Бала» — мужем Нины. Князь в поэме Баратынского обрисован хотя и бегло, но, бесспорно, сатирически: он служит живым воплощением самой атмосферы того бездушного, пустого и холодного света, против которого «бунтует» Нина своими «соблазнительными» приключениями. А князь в «Евгении Онегине»? Возраст и сюжетная роль мужа Татьяны были, как известно, предметом долгих дебатов и самых противоположных суждений. Образ мужа-старика был канонизирован в массовом культурном сознании оперой Чайковского. Достоевский в своей знаменитой речи назвал его «старцем» и на этом основании обрисовал поступок Татьяны как высокую и героическую жертвенность. Однако еще Н.О. Лернер, обративший внимание на диалог Онегина с генералом в 8-й главе, мало вяжущийся с образом «старика», показал, что муж Татьяны мог быть сравнительно молодым человеком. Свои соображения он подкрепил довольно многочисленными историческими материалами, свидетельствующими, что раннее достижение генеральского чина в «онегинскую» эпоху было если и не рядовым, то и не экстраординарным явлением. Выводы Лернера вполне принял Ю.М. Лотман. Видимо, самостоятельно к подобному выводу пришел и В. Набоков. Сейчас представление о муже Татьяны как «молодом» генерале может считаться общепринятым. Лишь Г.П. Макогоненко, виде-

ший в семейной жизни Татьяны «драму» («жизнь с генералом в придворном окружении обрекала на дальнейшие нравственные страдания»), усомнился в молодости ее супруга и порицал исследователей, которые, «чтобы окончательно снять драму (!), начинают усиленно омолаживать и возвышать генерала, мужа Татьяны»¹⁰². Мнение Макогоненко выглядело какой-то курьезной экстравагантностью и всерьез не принималось...

Однако никто из исследователей, вычислявших возраст генерала, почему-то не обратился к рукописи — в частности, к концовке 7-й главы, где впервые появляется будущий Татьянин муж. Черновые варианты XXV строфы дают между тем весьма любопытные чтения:

А глаз меж тем <с нее> не сводит
Какой-то (старый) генерал

(вариант: «Мужчина важный пожилой»).

Вот отошел, вот боком стал
Кто, старый этот Генерал

(среди вариантов: «Ты видишь старый генерал»).

Мотив «старости» проходит через все варианты. Генерал в конце 7-й главы, бесспорно, рисовался Пушкину если не как дряхлый «старец», то уж бесспорно как «мужчина важный, пожилой».

Все это говорит о том, что «муж-генерал» первоначально мыслился как персонаж если не резко негативный, то, по крайней мере, резко контрастный былым идеалам Татьяны. Даже окончательная версия текста — «толстый генерал», утратив прямое указание на возраст, сохраняет комически-негативные коннотации: «толстый генерал» органически вписывается в галерею московских персонажей 7-й главы, но не в поэтический «Татьянин» мир. Авторское поздравление Татьяны «с победой» окрашено грустной иронией.

Следы первоначальной полукомической трактовки персонажа сохраняются еще в XV строфе 8-й главы («...И всех выше // И нос и плечи подымал // Вошедший с нею генерал»). И лишь в XXIII строфе князь неожиданно превращается в близкого при-

ятеля Онегина, человека его круга и участника «проказ» его юности. Соответственно резко меняется его возраст — и его общая структурная функция в романе. И Лернер, и Лотман выстраивали биографию героя исходя из критериев реалистического «жизнеподобия». Между тем ни о каком жизнеподобии говорить здесь, конечно, не приходится: рабочие рукописи пушкинского текста свидетельствуют о том, что в 7-й главе генерал старый, а в 8-й главе он молодеет; в 7-й главе он скорее антипатичный персонаж, а в 8-й — скорее симпатичный. Все эти изменения невозможно объяснить логикой жизненного правдоподобия. Они *оправданы* исключительно логикой «свободного романа», не стесняемой таким «правдоподобием», а *обусловлены* логикой интертекстуального диалога.

Диалогическое осмысление «Бала» приводит к стремлению максимально усилить те акценты, которые позволили бы представить «светский брак» не как лживую и аморальную сделку, а как нормальное и по-своему достойное явление культуры и культурного быта. Поэтому все черты, которые позволяли бы связать брак Татьяны и генерала с «низкой прозой» и которые действительно присутствовали еще в 7-й главе (ситуация «ярмарки», «покупка» непривлекательным стариком молодой жены и проч.), из текста 8-й главы устраниются. Более того: в заключительном монологе Татьяны образ генерала не только освобождается от каких бы то ни было негативных и снижающих коннотаций, но возвышается и героизируется («муж в сраженьях изувечен»). Постыдный и (и, как следствие, постылый) брак предстает как нормальные отношения с достойным человеком. Брак представлен нормой, а не эксцессом, и именно в качестве нормы он составляет ценность и берется под защиту. Таков неожиданный поворот диалога 8-й главы с Баратынским. Отталкиваясь от Баратынского, Пушкин решил строить сильный женский характер не на эффекте *нарушения* «рутинной» нормы (Нина), а на эффекте ее *максимальной реализации*. Татьяна оказалась героиней, не противопоставленной обществу, а идеально воплощающей в себе ценности общества.

Кардинальный пересмотр литературного канона означал отказ от «романтических» представлений о свете (в том числе и о «светском браке») как о воплощенном зле и о герое как «бунтаре». Теперь для Пушкина светская культура оказывается сре-

доточием, хранилищем и, так сказать, лабораторией фундаментальных культурных ценностей и норм¹⁰³. Для того чтобы совершить подобный радикальный пересмотр, Пушкину потребовалось переосмыслить прежде всего литературные модели, дающие свою версию светского брака.

Своеобразным увенчанием конструкции 8-й главы и романа в целом — и, одновременно, кульминацией диалога-полюмики с Баратынским — оказался заключительный монолог Татьяны, давший столько материала для самых страстных и самых противоречивых его толкований (как и толкований основной идеи романа). Для наших задач, конечно, наибольший интерес представляют суждения, рассматривающие этот диалог в его контекстуальных и интертекстуальных отношениях. Так, указывалось, что «отказ» Татьяны находит любопытные параллели в русском фольклоре (и, соответственно, в «народной» этике)¹⁰⁴; отмечалось, что судьба Татьяны повторяет судьбу ее няни (и в этом тоже усматривалось торжество ее «народности» и «русской души»); отмечалось и то, что ее биография повторяет и судьбу ее матери (здесь «народность» торжествовала не до такой степени, но все же связь с национальной традицией тоже как-то обнаруживалась). Впрочем, еще Набоков отметил параллелизм судьбы Татьяны литературным — романическим — героиням: «Заметим, что героини романов Юлия, Валерия, Шарлотта и др. оставались столь же верны своим мужьям, как Татьяна князю Н»¹⁰⁵. С ним, по сути, согласился американский исследователь М. Катц¹⁰⁶, а канадский литературовед Д. Клейтон пополнил этот перечень, отметив, что поведение Татьяны во многом составляет параллель поведению героини романа мадам де Лафайет «Принцесса Клевская»¹⁰⁷. Наконец, недавно Джон Гаррард указал, что отповедь Татьяны могла быть реминисценцией отказа Джулии — героини байроновского «Дон Жуана»¹⁰⁸.

Однако все эти параллели не объясняют, почему этот «традиционный» для романа шаг в «Онегине» выглядит неожиданным и чрезвычайно эффектным ходом. Это доказывает только одно: что отнюдь не роман был действительным фоном для коллизий «Евгения Онегина». Таким фоном была прежде всего поэзия. Литературная (а не только «житейская», «жизнестроительная» или «религиозно-нравственная») значимость развязки проясняется не в контексте «старинного романа», а на фоне

новейших литературных систем, развившихся из элегического сознания. Характерно, что здесь интертекстуальный диалог с Баратынским выходит за пределы «Бала». Пушкин обращается к тексту, основополагающему для реформы элегии, — к многократно упоминавшейся нами элегии «Признание», в которой кардинально перестраивались и традиционный лирический герой, и традиционная лирическая ситуация. Здесь впервые появлялся сложный персонаж, сознание которого не соответствовало расхожим представлениям о «прекрасной душе»; на смену ламентациям приходил анализ. Пушкина, оценившего элегию Баратынского, как мы помним, восторженно, на первых порах привлекла именно эта — антимиралистическая и аналитическая — сторона. Между тем в «Признании» содержалась и еще одна важная тема, Пушкиным никак в элегиях не использованная и на первых порах для него вообще не особенно важная. Здесь — едва ли не впервые в русской элегической поэзии — герой сообщал о своем возможном будущем браке. Со временем, «служба приличию, фортуне иль судьбе», «обычаю бесчувственно послушный», герой выберет себе подругу и отдаст ей руку без любви. Счастье будет ему неизвестно:

Мы не сердца Гимена связью хладной —
Мы жребий свой один соединим.

Но таков закон жизни, и ему надлежит покориться:

Печаль бесплодную рассудком усмири,
Как я, безропотно покорствуя судьбине.

И вот теперь Пушкин вступает в скрытый полемический диалог с некогда столь любимым им текстом. Для Баратынского (и его лирического героя) уготованный путь — это путь неизбежного зла, которое от своей предустановленности не перестает быть злом. О соответствующем аксиологическом модусе такого брака свидетельствуют недвусмысленно негативные — даже форсированно негативные — формулы («Предательства верней узнав измену»; «Обычаю бесчувственно послушный»; «Я клятву жалкую во мнимой страсти дам»).

Для Пушкина (и его героини) «жребий» брака без любви — не столько тягостная ноша, сколько предопределенная культур-

ной традицией форма реализации личности. «Норма» осмыслена не как равнодушное и в общем безнравственное следование обычаю, а как сфера, предполагающая волевой акт, концентрацию чувств, и как поприще, дающее простор для шлифования этического опыта. «Норма» — это данность, из которой надлежит исходить и которую надо уметь применять к индивидуальному опыту¹⁰⁹. В представлении Пушкина женская верность в браке оказывается вариантом универсального принципа чести, который должен лежать в основании дворянской культуры. Не случайно 8-я глава заканчивается Пушкиным примерно в то время, когда пишется «Моя родословная» с ее апологией верности: «Мой дед, когда мятеж поднялся // Средь Петергофского двора, // Как Миних верен оставался // Паденью третьего Петра». Отказавшись ответить взаимностью на страсть Онегина, Татьяна реализует идеальную норму светского поведения и оказывается хранительницей заветов *чести* — для Пушкина наиболее значимой культурной ценности¹¹⁰. Так роман в стихах, начав с деформации и пародического уничтожения «унылой элегии», пришел к отрицанию сменившей ее «аналитической элегии», из которой развилась «поэма страстей». Татьяна в конце восьмой главы в главном и основном принципиально анти-элегична.

В конце февраля 1828 года Баратынский отправил Пушкину письмо, содержащее, между прочим, и оценку «Онегина» — 4-й и 5-й песен (тех самых, которые отзовутся в «Бале»). Пушкин, рассматривая Баратынского почти как «идеального читателя», его литературные мнения высоко ценил. Суждения об «Онегине» были им прочитаны с исключительным вниманием и заинтересованностью. Свидетельством тому является тот факт, что некоторые высказанные Баратынским мысли (в частности, о том, «что у нас в России поэт только в первых незрелых своих опытах может надеяться на большой успех») были использованы и развиты Пушкиным в его рецензии на «Бал». Но, судя по всему, Пушкин с большим вниманием прочел и другое замечание Баратынского: «Я очень люблю обширный план твоего «Онегина»; но большее число его не понимает. Ищут романтической завязки, ищут обыкновенного и, разумеется, не находят. Высокая поэтическая простота твоего создания кажется им бедностью вымысла...» Пушкин здесь должен был оценить мно-

гое: и признание в любви к «обширному плану», и тонкое понимание структурных принципов романа в стихах.

Но после прочтения «Бала» он не мог не заметить, что сам Баратынский, вдохновленный «Онегиным», строго говоря, несколько отошел от «онегинских» принципов: он сделал свою поэму слишком «романической»¹¹¹. Это было по-своему естественно: эпоха действительно влекла к прозе. На последней стадии работы над «Евгением Онегиным» Пушкин сам был уже во власти прозаических замыслов: в 8-й главе появляется немало собственно «романных» вкраплений¹¹². Но Пушкин, видимо, припомнил недавнее замечание Баратынского: романские коллизии, предполагающие анализ игры страстей и извилистых перипетий светских отношений, были прибережены для прозы. В романе в стихах принцип «поэтической простоты» был доведен до логического конца. В финале «Евгения Онегина», после сюжетного напряжения, «ничего не происходит»: героиня не совершает никакого экстраординарного поступка — и тем самым совершает его. Самый отказ от ожидаемого действия приобретает все признаки *события*¹¹³. Пушкин решительно отказался не только от «романической завязки», но и от «романической развязки» — и тем самым добился оглушительного эффекта. Он сумел не только начало, но и конец «Евгения Онегина» сделать «необыкновенными» — и тем самым не позволил роману в стихах превратиться в «роман, написанный стихами».

Глава четвертая
**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ В ПОЭЗИИ
КОНЦА 1820-Х ГОДОВ**

Три элегии

Заочный спор двух филологов

Эволюция интертекстуальности в лирических текстах, создававшихся параллельно с последними главами «Евгения Онегина» (то есть во второй половине 1820-х годов), тесно связана с общей эволюцией пушкинской поэтической системы.

Проследить пути этой эволюции чрезвычайно удобно на примере трех элегических текстов, написанных на протяжении пятилетия, — «Под небом голубым...», «Воспоминание», «На холмах Грузии». Все эти стихотворения связаны с общей жанровой традицией; связаны общей — чрезвычайно редкой у Пушкина — метрико-строфической структурой (ябЯ4ябЯ4 с рифмовкой аВаВ) и объединены целым рядом мотивно-тематических и лексических корреспонденций. Тем интереснее попытаться установить, в чем *отличия* этих текстов при их бесспорном сходстве и как в этих отличиях запечатлелись общие изменения принципов пушкинского письма.

Эти элегические произведения оказались в свое время предметом двух чрезвычайно интересных стиховедческих исследований. Г.О. Винокур, определивший пушкинские стихотворения как «элегические стансы», увидел в них «отчетливые признаки самостоятельного нового жанра», «некую новую форму элегического выражения». Проницательно связав метрико-строфическую структуру зрелых пушкинских элегий с некоторыми новыми особенностями элегического выражения (хотя и не уточнив, в чем, собственно, состоит эта новизна), Винокур вместе с тем

решительно заявил о бесплодности поисков источников соответствующей метрико-строфической формы: «У Пушкина на этом поприще были и предшественники, напр. Батюшков («К другу» 1815 г. и др.), но позднее появление этих элегий в творчестве Пушкина (в лицейскую пору им написана лишь одна строфическая разностопная элегия «К ней», 1816 г., по схеме 6А — 6б — 6А — 3б) и их особый, чисто пушкинский мелодический склад, лишают возможные генетические догадки в этом направлении всякой уместности и необходимости»¹.

Винокур в качестве аргумента бесплодности «генетических догадок» приводит два соображения, причем одно из них касается внутренней структуры соответствующей поэтической формы, второе — внешних (хронологических) фактов. Правда, утверждение об особом «мелодическом складе» пушкинских элегий осталось несколько загадочным, а факт «позднего появления» соответствующей формы у Пушкина по логике вещей должен был бы не столько снять вопрос о «генезисе», сколько его заострить...

Через четверть века после публикации статьи Винокура к вопросу о «генетических» отношениях пушкинской элегической строфы обратился в одной из последних своих работ Б.В. Томашевский. Он напомнил, что у строфы была длинная интернациональная история. У истоков ее — знаменитое предсмертное стихотворение Жильбера «Ode imitée de plusieurs psaumes» (1780). Исследователь показал, что «жильберова строфа» пришла к Пушкину не непосредственно из французской поэзии, а через русскую поэтическую традицию. В качестве «двух русских образцов перенесения строфы Жильбера в русскую поэзию» Томашевский назвал «Выздоровление» Батюшкова² и «К Провидению» Гнедича (более-менее вольный перевод той самой «оды» Жильбера); в специальном примечании он указал и на довольно многочисленные случаи использования этой строфы в русской элегической поэзии до Пушкина³. В заключение своего анализа Томашевский попытался ответить на тот вопрос, от разработки которого принципиально отказался Винокур: «Может возникнуть вопрос, чья же роль как передатчика этой строфы была значительнее для Пушкина: Батюшкова или Гнедича. Придется склониться, пожалуй, в пользу Гнедича. Об этом косвенно свидетельствует то, что последнее стихотворение,

писанное в данной форме, адресовано Гнедичу. Обращаясь к нему, Пушкин избрал ту именно строфу, которой он был обязан самому Гнедичу. Самую форму стихотворения он избрал в тесной связи с самим адресатом послания»⁴.

Вывод этот звучит достаточно неожиданно. Выдающимся достоинством работы Томашевского (предвосхитившим достижения стиховедения последующих десятилетий) была попытка анализировать строфику не только в формальном, но и в семантическом плане. Казалось бы, следовало ожидать, что в исследовании «генезиса» строфы у Пушкина Томашевский прибегнет именно к анализу корреспонденций метрико-строфического плана с другими уровнями текста. Исследователь, однако, перед этой задачей остановился и прибегнул к внешнему по отношению к поэтике аргументу — биографическому (который для Винокура, как мы помним, наоборот, был аргументом против «генетических догадок») ⁵.

Странные выводы двух блестящих филологов объясняются тем, что оба они рассматривали вопрос о строфе как вопрос «генетический». Между тем это вопрос *внутренней поэтики* текста, и разрешить его, конечно, можно, только выйдя за пределы чисто стиховедческого анализа в иные семантические планы.

От выздоровления к смерти: Батюшков и Пушкин

Первым значительным стихотворением Пушкина, написанным русской модификацией «жильберовой строфы», стала элегия «Под небом голубым страны своей родной...» (1826).

Л. Я. Гинзбург дважды обращалась к этой элегии в связи с общими вопросами эволюции пушкинского стиля. В статье 1936 года «Пушкин и Бенедиктов» она отметила удивительную насыщенность текста традиционной поэтической лексикой. Указывая, что в творчестве крамзинистов «жанровая дифференциация была смягчена, но не снята», Гинзбург отметила, в частности, что в этой системе «обособился специальный элегический слог». «Пушкин, — замечает она далее, — работая в разнообразных жанрах, уже в 20-х годах далеко уходит от первоначальных крамзинистских установок, но в элегии он еще долго (вплоть до 30-х годов) сохраняет батюшковскую традицию». В качестве подтверждения этому исследовательница приводит заключитель-

ное четверостишие элегии «Под небом голубым...» и констатирует: «Здесь, за исключением слов нейтральных или формальных, все значимые в смысловом отношении слова — это слова, как бы заранее окруженные ореолом поэтичности. Бытовое, непрепарированное слово с чрезвычайным трудом проникает в условный и устойчивый лирический словарь»⁶. В книге «О лирике» Гинзбург вновь вернулась к пушкинской элегии, теперь подчеркнув парадоксальное сочетание в ней традиционных элегических формул с новизной содержательного контекста: «В ней нагнетены приметы элегического стиля. Но смысловое соотношение условно-поэтических формул перестроено изнутри неким психологическим противоречием»⁷.

Эти наблюдения в общем справедливы — но, как всегда у Гинзбург, чересчур имперсональны и чересчур сфокусированы на проблеме проникновения в лирику «непрепарированного» слова. Между тем элегия Пушкина построена на стилистических поэтизмах не потому, что прямому слову трудно было пробиться в условный жанр, а потому, что это создавало особый семантический и эмоциональный эффект. Мы уже отмечали, что примерно с 1824 года основной пафос Пушкина-элегика — отталкивание от традиционных элегических решений. Отталкивание означало прежде всего деформацию и инверсию привычных элегических ситуаций и мотивов. В «Под небом голубым...» он продолжает разработку этого приема, следуя за Баратынским. Однако *ориентация* на приемы Баратынского в то же время означала *деформацию* другого образца — Батюшкова.

«Под небом голубым...» — элегия о смерти возлюбленной и об отношении лирического субъекта к этой смерти. Тема смерти и любви возникает в обеих элегиях Батюшкова, написанных строфой яБЯ4я6Я4, — в «Выздоровлении» и «К другу» (тема почившей в страданиях Лилы, после смерти забытой «дружкой»). Эти элегии — своеобразный канал, через который Пушкин подключается к батюшковской элегической системе как таковой.

Зачин пушкинского стихотворения отсылает сразу к серии батюшковских элегических призываний. Образ «младой тени» — отсылка к «Тени друга» и вообще к ряду батюшковских стихотворений с мотивом тени. «Под небом голубым страны своей родной» — вариация стихов «Под небом сладостным отеческой земли» (из той же «Тени друга»), «Под небом сладостным Италии

моей» («Умиравший Тасс»). Строка: «*Она томилась, увядала*» — оживляет фразеологию «Выздоровления»: «Как ландыш под серпом убийственным жнеца // Склоняет голову и вянет...» Следующие два стиха обнаруживают уже не только мотивную и лексическую близость с батюшковским текстом, но и близость интонационно-синтаксической конструкции (с семантически нагруженным переносом). У Пушкина: «*Увяла, наконец, и верно надо мной // Младая тень уже летала*». У Батюшкова: «*Я вянул, исчезал, и жизни молодой // Казалось, солнце закатилось...*» Эта близость подчеркивается параллелизмом инструментовки — с доминированием на вокалическом уровне *a*, на консонантном — *л*; ср. также игру на *л*, *н*, *ц* в первом пушкинском полустишии (фонетическая и графическая анаграмма «солнца» из второго батюшковского стиха?)... Замечательна и фонетическая эквивалентность целых фразовых сегментов: *и верно надо мной / и жизни молодой*.

Таким образом, соображения Гинзбург о «словах, как бы заранее окруженных ореолом поэтичности» приобретают конкретное содержание. Это «слова» (а точнее сказать — «язык» в широком смысле) батюшковской элегии. Но, сохраняя ряд примет батюшковского художественного мира, Пушкин как бы выворачивает самый этот мир наизнанку. Центральная тема «Выздоровления» могла бы быть сведена к известной формуле: «любовь побеждает смерть». У Пушкина ситуация «Выздоровления» инвертируется в нескольких направлениях: во-первых, умирает не герой (повествователь), а героиня (объект резиньяции); во-вторых, выздоровления не происходит; в-третьих, воскрешающая сила любви трансформируется в «равнодушие», которое и служит предметом элегической рефлексии.

Переосмысляются и другие элементы (в том числе лексические) батюшковской элегии: если у Батюшкова дыханье «алых уст» и «слезы пламенем пылающих очей» служат знаком воскрешения, то у Пушкина «из равнодушных уст» слышится весть смерти, а «слез» не находится даже для памяти невозвратимых дней... У Батюшкова формула «жизнь души моей» приобретает семантически центральное, ключевое значение (вся вторая часть стихотворения строится как реализация этой метафоры); у Пушкина конструкция «в душе моей» появляется только для того, чтобы оттенить тему смерти, равнодушия и забвения («не на-

хожу...»). Воскрешение любовью у Батюшкова заставляет героя утверждать, что ему «сладок будет час и муки роковой»; тема «сладости» связывается с будущим и с преодолением смерти. У Пушкина «сладость» отнесена к прошлому («для сладкой памяти невозвратимых дней»); смертью же уничтожается даже самая память о ней. Характерно, что эта дистанцированность вводится посредством стиха: «Но недоступная черта меж нами есть», который в свою очередь представляет собой завуалированную отсылку к стиху батюшковского «Воспоминания»: «Между протекшего есть вечная черта»⁸. Эта «черта» кладет предел между субъектом и объектом, между прошлым и будущим. И потому «главной» строкой пушкинской элегии оказывается стих: «Напрасно чувство возбуждал я...»

Здесь обнаруживается наибольшая близость Пушкина с экспериментами Баратынского; эта фраза — почти вариация «Признания»⁹: «*Напрасно я себе на память приводил // И милый образ твой, и прежние мечтанья: // Безжизненны мои воспоминанья...*» Но и Баратынский в свою очередь использует и инвертирует ту элегическую модель, от которой отталкивается Пушкин. «Напрасно...» — излюбленное начало периодов у Батюшкова, обычно связанное с темой невозможности забыть недоступную возлюбленную, невозможности преодоления безнадежной любви: «*Напрасно: всюду мысль преследует одна // О милой, сердцу незабвенной...*» («Разлука»). И у Баратынского, и у Пушкина соответствующая конструкция служит для выражения парадокса: «напрасными» оказываются попытки не забыть, а возбудить любовь.

Пушкин вместе с тем активизирует и другой батюшковский подтекст — элегию «К другу». Выдвигается, в частности, тема умершей героини — Лилы — и равнодушной реакции на ее смерть: «Но, дружба, может быть, ее забыла ты!.. Веселье слезы осушило...» Тема забвения умершего корреспондирует и с традицией переложений «Падения листьев», открытой «Последней весной» Батюшкова («И дружба слез не уронила // На прах любимца своего, // И Делия не посетила // Пустынный памятник его»). И в элегии «К другу», и в «Последней весне» «равнодушные» было атрибутом мира, противопоставленного умершему герою (=героине) и лирическому субъекту. Именно факт равнодушия «друга» (подруги) к памяти умершего давал основания

лирическому субъекту для сокрушения и пессимистических сентенций («Так, все здесь суетно в обители сует...»).

Пушкин в своей элегии совершает дерзкий сдвиг; он переносит атрибуты «равнодушного» на биографически окрашенного лирического героя, равнодушие оказывается не чужим, а собственным, и из предмета осуждения превращается в предмет лирического анализа. В принципе в этом стихотворении мы видим развертывание и варьирование тех же приемов, что были уже апробированы в элегии 1824 года «Ненастный день потух...». Пушкин строит свою необычную элегию из обычного («готового») материала, добиваясь порождения новых смыслов одной его перекомпоновкой, подстановкой традиционных образов и мотивов к не предназначенным для них ситуациям.

Немецкий исследователь Вольф Шмид на основании анализа «Под небом голубым...» объявил характерной особенностью поздних элегий Пушкина «редукцию эмоциональности»¹⁰. Это не совсем точно. В «Под небом голубым...» конвенциональная эмоциональность (выражение скорби из-за утраты возлюбленной) трансформировалась в неожиданную, не предусмотренную канонами: отсутствие скорби служит поводом для введения в элегический модус новых, прежде неизвестных жанру эмоций — недоумения и удивления (сам Шмид далее справедливо замечает, что главное в пушкинском тексте не «отрицание», а удивление). Перед нами не редукция, а парадоксальное усложнение эмоции.

Часы томительного бденья: бессонница в русской поэзии и в «Воспоминании»

Еще более сложен эмоциональный и семантический план следующего стихотворения, созданного в рамках той же метрико-строфической формы, — «Воспоминания» (1828). «Воспоминание» представляет собою вариацию и концентрацию мотивов и форм медитативной элегии, посвященной «духовному пути», «заблуждениям» и обретению истины.

Прежде всего обращает на себя внимание несколько неожиданный, но очень важный подтекст «Воспоминания» — знаменитое послание Державина «Евгению. Жизнь Званская». Державинское стихотворение — во многих отношениях «стихотво-

рение-итог», великолепный памятник деистической душевной гармонии. Герой-автор рассказывает о том, как начинается его обычный деревенский день:

Восстав от сна, взвожу на небо скромный взор:
Мой утренюет дух Правигелю вселенной;
Благодарю, что вновь чудес, красот позор
Открыл мне в жизни толь блаженной.

Пройдя минувшую и не нашедши в ней,
Чтоб черная змея мне сердце угрызала,
О! коль доволен я, оставил что людей
И честолюбия избег от жала!

Все к лучшему в этом лучшем из миров, и все — по видимости, даже несовершенное — отражает гармонию божественного мироустройства, которое манифестируется через человеческую личность, если та правильно усвоила свое предназначение в «великой цепи» творений¹¹. Себя упрекнуть герою Державина не в чем и не за что. Не случайно автор-герой проходит минувшую жизнь не ночью, а утром; это светлая прелюдия к светлому дню¹².

На первый взгляд трудно найти более непохожие по своему колориту тексты, чем «Евгению» и «Воспоминание». И все же тема созерцания минувшей жизни у Пушкина восходит именно к Державину (в первоначальной редакции «Воспоминание» обнаруживало и отчетливую лексическую близость к державинскому тексту: «И я *минувшую* читаю жизнь мою»; ср. державинское: «Пройдя *минувшую*, и не нашедши в ней...»). Но ориентация на Державина имеет отчетливый полемический, «негативный» характер: воспроизведя державинскую ситуацию созерцания прошедшей жизни, Пушкин наполняет ее диаметрально противоположным смыслом. Знаком переосмысления оказывается инвертированное использование яркого, почти барочного державинского образа: «змеи сердечной угрызенья». У Державина соответствующий образ появляется сразу же за сообщением об утренней пробежке по минувшей жизни: «Пройдя минувшую, и не нашедши в ней, // Чтоб черная змея мне сердце угрызала...»¹³ Но у Пушкина она именно «утрызает»! Герой Державина не видит за собой никаких вин и благодарит Создателя;

герой Пушкина видит в минувшей жизни нечто ужасное — и потому льет слезы, трепещет и проклиняет...

Общая ситуация «воспоминания» резко меняется, она переносится с утра в ночь и из патриархального поместья в Град. Ночная экспозиция и последующие ламентации — традиционный зачин для элегии. У истоков ее — европейская (прежде всего английская) «ночная» и «кладбищенская» поэзия. Однако у Пушкина герой помещен не в «кладбищенский» или эквивалентный ему (развалины или пепелище) пейзаж, а в *городской* (и даже, по некоторым признакам, определенно петербургский) локус. У истоков урбанизации темы ночного размышления в русской поэзии также стоял Державин с его «Видением Мурзы» («Вокруг вся область почивала, // Петрополь с башнями дремал...»). Но у Державина тема — как и в «Жизни Званской» — лишена всякого трагического пафоса: рассуждения «Мурзы» исполнены гораціанской самоудовлетворенности («Блажен, — воспел я, — кто доволен // В сем свете жребием своим, // Обилен, здрав, покоен, волен // И счастлив лишь собой самим...»). Даже укоры явившейся Фелицы (а они сводятся к упрекам в чрезмерной лести!) не колеблют душевного равновесия героя и с достоинством им отвергаются (хвалил искренне, потому что так думал)...

Драматическую огласовку теме ночной медитации на городском урочище придал Батюшков в элегическом послании «К другу» (написанном, напомним, той же строфой, что и пушкинское «Воспоминание»). Батюшков строит свое стихотворение на совмещении городского локуса и символических «развалин». И не случайно именно к нему обращается Пушкин, вводя мотив тягостного раздумья на ночном «городском» фоне. К Батюшкову отсылают и мотивы, и лексика, и синтаксис зачина «Воспоминания» (ср. пушкинское: *«Когда для смертного умолкнет шумный день // И на немые стогны града // Полупрозрачная наляжет ночи тень...»* — и у Батюшкова: *«На нем, когда окрест замолкнет шум градской // И яркий Вesper засияет // На темном севере, — твой друг в тиши ночной // В душе задумчивость питает...»*)¹⁴.

Вместе с тем «К другу» оказалось как бы «основным текстом» для целой группы элегий начала 1820-х годов, усвоивших у Батюшкова и строфу, и мотивы. Особенно мощное воздействие

оказал батюшковский текст на молодого Баратынского, создавшего в ключе послания «К другу» несколько стихотворений. В первую очередь это элегическое послание «К Дельвигу»¹⁵:

И вот сгустилась ночь — и все в глубоком сне
 Лишь дышит влажная прохлада;
 На стогах тишина! Сияют при луне
 Дворцы и башни Петрограда.

Баратынский откровенно варьирует Батюшкова (даже сама рифма «прохлада» — «Петрограда» отсылает к батюшковской «прохлады — отрады»). Да и все его стихотворение — типичный для молодого Баратынского монтаж из разных текстов: помимо послания «К другу», здесь использованы и «На развалинах замка в Швеции», и «Мои Пенаты», и «Умиравший Тасс» (оттуда, в частности, в приведенное четверостишие пришли «стогны»). К Батюшкову подключается Жуковский — его «Вечер» и элегическое послание «Тургеневу. В ответ на его письмо» (ср. у Баратынского: «Мы жизни вверились и общею тропой // Помчались за мечтою счастья» — и у Жуковского в послании «Тургеневу»: «...мы каждый по тропам // Незнаемым за счастьем полетели...»), и даже Державин: («Вокруг вся область почивала, // Петрополь с башнями дремал... // Лишь веяли одни зефиры, // Прохладу чувствам принося...»). Следует заметить, что сама ситуация стихотворения Баратынского существенно отлична от пушкинского: герой Баратынского предается ночной медитации вне Петрограда, а ночной городской пейзаж является ему в воображении. Зарисовка спящего Петрограда — прелюдия не к скорбной ламентации, а к эротической сценке, символизирующей насильственно отнятые радости (эту сценку Баратынский целиком монтирует из материала батюшковских «Моих Пенатов»). Если герой и оплакивает что-либо, то не былые заблуждения, а утрату возможности предаваться былым наслаждениям. Прошлое противопоставлено настоящему как свет тьме, как благо злу. Сходные вариации этой темы будут даны и в других текстах Баратынского, написанных соответствующей строфой.

Столь важная для пушкинского «Воспоминания» оппозиция «отрадный сон» — «томительное бденье» в свою очередь отсылает к концовке стихотворения Баратынского «Зачем, о Делия! сердца молодые ты...» (обращенного, видимо, к С.Д. Понома-

ревой). Стихотворение выполнено в той же метрико-строфической комбинации, при этом четверостишия в нем строфически не выделены — как и у Пушкина:

В замену снов младых тебе не обрести
Покою, поздних лет отрады;
Куда бы ни пошла, взорятся на пути
Самолюбивые досады.
Немирной душой на мирном ложе сна
Так убегает усыпление,
И где для каждого доступна тишина,
Страдальца ждет одно волнение.

Эта концовка элегии-послания появилась только в издании «Стихотворений» Баратынского, вышедшем в 1827 г. (в первой публикации — также, несомненно, памятной Пушкину — стихотворение называлось «Дориде» и заканчивалось иначе). К моменту работы над «Воспоминанием» эти стихи, таким образом, были свежей литературной новинкой — изыском новейшего элегического мышления. Примечательно, однако, что и здесь соответствующая оппозиция была отнесена не к лирическому субъекту, а к адресату. Это *ей* (а не *ему!*) не суждено обрести «покою». Это *она* является носителем вины (играла сердцами и обманывала притворной любовью). При этом тема бессонницы, уготованной обладателю «немирной души», превращающей его в страдальца и противопоставляющей его «каждому», возникает не как прямая элегическая тема, а как элемент развернутого сравнения. Пушкин перенесет ее из метафорического плана в «реальный».

*«Мои утраченные годы»:
младая жизнь и элегическая традиция*

В первоначальном пушкинском тексте явление Воспоминания служило переходом от теперешнего состояния героя к картинам прошлого, объясняющим это состояние. Основные причины явления горестного Воспоминания сводились к двум: несчастной юности и загадочным отношениям с двумя женщинами (судя по всему — умершими). Обе эти темы оказались глубоко интертекстуально насыщенными.

Одним из бесспорных негативных претекстов для темы «юности» послужило Пушкину нашумевшее в свое время стихотворение В.И. Туманского «Видение». Для Пушкина оно должно было представлять интерес как своеобразная квинтэссенция спиритуально-элегического стиля. Это — доведенная до предела, за которым начинается непредумышленная пародия (что, впрочем, было свойственно многим вещам Туманского), визионерская элегия, контаминация «Славянки» Жуковского и «Тени друга» Батюшкова. «Видение» (как и «Тень друга») написано разностопным ямбом; два сегмента заключены в строфы ябЯ4ябЯ4 (в этом Туманский также следует Батюшкову). Герою, возлежащему «на берегах задумчивой Эсмани», являются виденья умерших родных, материализующие воспоминанья минувшей жизни:

Узрел *утраченных друзей,*
Среди надежд, блаженства и *свободы,*
И в утренней небрежности своей
Мои *младенческие годы*¹⁶.

Пушкинские стихи об утраченной юности представляют разительную параллель к стихам Туманского (с рядом лексических соответствий и с полной лексической тождественностью женских рифм) — но, так сказать, с обратным знаком:

Я видел в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной *свободы*
В неволе, бедности, в изгнаныи и в цепях
Мои *утраченные годы*.

Ностальгическая тема «утраченных друзей» у Пушкина также принципиально переосмысливается:

Я слышу вновь друзей предательский привет...

Итак, тема «утраченных годов» подхватывается, но тут же травестируется. Традиционные атрибуты «минувшей юности» как утраченного золотого века замещаются «неволей, бедностью, изгнанием», а блаженная свобода оказывается «гибельной»... Перестройка привела к активизации батюшковского плана. «Младенческие годы» перекодируются по модели «скорб-

ных элегий» Батюшкова (ср. в особенности «Умиравший Тасс»: «От самой юности игралище людей // Младенцем был уже изгнанник»; «Под небом сладостным Италии моей // Скитаяся как бедный странник, // Каких не испытал превратностей судеб?» — и пушкинское: «В неволе, бедности, в гоненьи <?> [и] в степях // Мои утраченные [годы]»; ср. также параллелизм таких мотивов, как «шепот зависти» у Пушкина и «зависти змея» у Батюшкова).

Тема предательства влечет за собой еще один интертекстуальный ряд — уже знакомую нам элегию Баратынского о Делии-Дориде, но теперь в ее первой редакции. Выход в 1827 году новой версии этого текста, видимо, заставил припомнить старую. Соответствующие пушкинские стихи звучат примерно так:

Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
Вновь сердцу наносит холодный свет
[Неотразимые обиды].

А вот как завершается первый вариант «возмездия» бесчувственной героине у Баратынского:

Изменит и покой, услада поздних лет!
Как дочери ада — Эвмениды,
Повсюду, жадные, тебе помчатся вслед
Самолюбивые обиды.

Замечательно, что Пушкин полностью сохраняет не только фонетический состав рифм, но и рифмование «обиды» с мифологическим именем (при этом сохраняется пятисложное определение, создающее точно такой же ритмический рисунок стиха, что и у Баратынского). Но изменение налицо: в пушкинской строфе наказание оказывается перенесено с «объекта» на «субъект», вместе с тем (как это было и со вторым вариантом концовки стихотворения Баратынского) меняется модальность: наказание из предполагаемого и прогнозируемого превращается в уже совершившееся и из заслуженного делается несправедливым...

Новизна пушкинских решений становится ясна только на фоне предшествующей медитативной традиции. От Державина до Баратынского она проделала большой путь — от спокойной

безмятежности к скорби. Но эта скорбь — обычно скорбь об утратах. Элегический герой вспоминает утраченное (молодость, надежды, любовь), мечтает о возвращении утраченного (или сетует на невозможность вернуть его): в воспоминании прошлое представляется светлым и противопоставляется мрачному и унылому настоящему. Герой сетует о том, чего уж нет. Если кто и совершает в элегии «дурные поступки», в которых будет раскаиваться, то это «она».

«Воспоминание» во второй части явным образом отталкивается от такого традиционного противопоставления и рисует дни юности как дни «плохие». Противопоставление «сладостное прошлое» — «мрачное настоящее» модифицируется, унылое настоящее не противопоставляется прошлому, но оказывается его следствием (тем самым герой занимает место героини).

Но чем была плоха минувшая жизнь героя и что вызывает уныние, скорбь и слезы в настоящем? В свое время В.В. Вересаев, полемизируя с традиционной трактовкой «Воспоминания» как стихотворения о «раскаянии» и «муках совести» и опираясь на рукописное продолжение текста, писал: «Как можно раскаиваться в своей бедности или неволе? «Друзей предательский привет», «сердцу вновь наносит хладный свет неотразимые обиды». Во всем этом поэт является лицом страдающим, и никакого тут места не может быть раскаянию. Если понимать стихотворение как «покаянный псалом», то все оно представляется переполненным неточными и совершенно произвольными выражениями. Совершенно ясно, что стихотворение нужно понимать не так. Пушкин здесь не раскаивается, что прожил свою жизнь неморально, а тяжело скорбит о том, что как его жизнь прошла *неблагообразно*»¹⁷.

В своей интересной монографии С. Сендерович, по сути, солидаризуется с Вересаевым, утверждая, что «в тексте стихотворения нет речи ни о совести, ни о раскаянии, ни о покаянии. Все применявшиеся к стихотворению моральные квалификации почерпнуты не из текста как такового, они результат интерпретации по впечатлению, основанному на привычных ассоциациях»¹⁸.

И Вересаев, и Сендерович во многом правы: прямолинейно-моралистические толкования «Воспоминания» действительно часто односторонни и натянуты. И все же, создавая свою эле-

гию на фоне элегической традиции, Пушкин должен был отталкиваться не только от расхожей темы безмятежной юности, но и от столь же расхожей темы чужой (судьбы, времени, врагов) вины. Слова о «праздности» и «неистовых пирах» уже бесспорно осложняют тему. Появляющийся же в конце образ двух «ангелов» и вовсе переводит тему в новый план: герой, несомненно, *виноват* перед ними (в противном случае зачем былым «ангелам» *мстить* ему?).

Два ангела

Милые тени предстают как два ангела — «но оба с крыльями и с пламенным мечом». Такой виртуозный читатель, как Юрий Тынянов, увидел здесь «бессмыслицу», нейтрализованную исключительно стиховой речью («И сколько грозных «бессмыслиц» Пушкина, явных для его времени, потускнело для нас из-за привычности его метра»). «Многие ли задумывались над тем, — спрашивал Тынянов, — что крылья совершенно незаконно являются здесь грозным атрибутом ангелов, противопоставленным их милому значению, крылья, которые сами по себе никак не грозны и так обычны в поэзии для ангелов? И насколько эта «бессмыслица» усугубила и расширила ход ассоциаций?»¹⁹ И.М. Семенко, отвечая Тынянову, высказала следующие соображения: «Дело в том, нам кажется, что Пушкин предельно использует разнообразные значения самого слова «ангел»<...> Слово «ангел», кроме религиозного, имело условно комплиментарное значение, в применении к женщине, а также — в традиционной элегии — часто было опозитизирующим словом и т.п. Выражение «ангел-хранитель» часто употреблялось как условно-элегическое. «Два ангела» сначала и фигурируют в «Воспоминании» именно в этих смыслах...»²⁰

И. М. Семенко совершенно права. «Ангелы» первоначально возникли в пушкинском тексте именно как знаки элегического ряда. Это наглядно подтверждается историей текста. Первоначально у Пушкина стояло: «Два Гения во дни былые». «Гении» явились даже не из «элегической традиции», а из конкретного текста — из батюшковской элегии «Мой Гений». Пушкин воспроизвел не просто перифрастическую формулу возлюбленной, но и весь ее лексический и синтаксический контекст:

стихи «Две тени милые, два данные судьбой мне гении во дни былые» — оказываются вариацией стихов Батюшкова: «Хранитель гений мой — любовью // В утеху дан разлуке он».

В этом метафорическом ряду «гений» легко меняется на «ангела». Сама формула Батюшкова в свою очередь использовала и развивала формулы спиритуальной поэзии Жуковского, в частности его «Песни» («Мой друг, хранитель, ангел мой»). Так что ассоциативная связь «гений — ангел» была напрашивающейся и дающей широкие возможности для обыгрывания²¹.

Вновь предоставим слово И.М. Семенко: «Противительный оборот «Но оба с крыльями» вводит в строй классический атрибут ангела (крылья); образ при этом углубляется неизмеримо. Условные элегические ангелы, как своего рода «оборотни», превращаются в «настоящих»... На кратком стыке двух полустышей Пушкин создает новые смысловые структуры, путем включения традиционных смыслов»²².

Однако превращение элегических ангелов-гениев в «настоящих» в свою очередь осуществилось в процессе переосмысления поэтической традиции. Ангел (точнее, херувим) с пламенным мечом — образ, восходящий к библейской книге Бытия, скорее, может быть, — к ее иконографической интерпретации (в Библии, строго говоря, меч сам по себе, а херувим сам по себе). Но ближайшим претекстом для пушкинской трансформации оказалась не Библия и не религиозная иконография, а опять же поэтическое произведение. У Жуковского песня «Рай» (оригинальная вариация шиллеровских «песен») начинается стихами:

Есть старинное преданье,
 Что навеки рай земной
 Загражден нам в наказанье
 Непреклонною судьбой!
 Что дверей его *хранитель*
 Ангел с пламенным мечом;
 Что путей в сию обитель
 Никогда мы не найдем.

Однако выясняется, что «Божий рай» на земле все же существует и что Провидение любит «сей подобный небу край»:

Там невидим грозный *мститель*,
 Ангел с пламенным мечом —

Там трех ангелов обитель,
Данных миру Божеством!

Итак, уже у Жуковского происходит скольжение по двум рядам — из «реального» в «метафорический»: «ангел-мститель» замещается «тремя ангелами» (метафорическими) — прекрасными женщинами (под «ангелами» здесь подразумевалось семейство Протасовых). Пушкин использует и образ Жуковского, и его прием, но в соответствии с общим заданием производит смысловую инверсию. Он движется путем, противоположным пути Жуковского: от «ангелов-хранителей» (метафорических) к «ангелам-мстителям». При этом происходит не замена, а «преображение» тех же героев: бывшие ангелы теперь превращаются в ангелов-мстителей и ангелов, стерегущих путь в рай.

Введя образ двух ангелов-мстителей, Пушкин создал невольное внутреннее противоречие в объяснении ситуации: тема тяжелой юности (с изгнанием, предательством, клеветой и проч.) представляла причиной нынешнего унылого состояния лирического субъекта неблагоприятные внешние обстоятельства; тема ангелов акцентировала тему персональной вины. Решение Пушкина оказалось в итоге неожиданным — и воистину блистательным. Он не стал пытаться примирить две мотивировки, а попросту отбросил всю вторую половину стихотворения. Сделал он это, конечно, не по интимно-биографическим (как считают некоторые исследователи), а по эстетическим соображениям. Это решение привело к нескольким серьезным последствиям.

Свиток, покрывало и скрижали

Прежде всего, образ Воспоминания, бывший в первой («про странной») редакции проходным, сделался кульминационным. Он приобрел особую эмоционально-смысловую нагрузку.

Этот образ имеет свою традицию в поэзии «видений». Ее наиболее яркие образцы в лирике конца 10-х — начала 20-х годов — стихотворения Жуковского («Славянка», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла Рук», «Привидение»), в которых фигурируют посланцы иного мира, напоминающие сердцу о «небе»²³.

Видимо, для пушкинского текста особенно важным оказалось «Привидение» — одно из последних в ряду подобных тек-

стов (следует отметить, что, в отличие от других «визионерских» стихотворений Жуковского, «Привидение» написано разноstopным ямбом — чередованием пятиstopного и четырехstopного, по модели АВАВ). Таинственная «Она» является герою

В тени дерев, при звуке струн, в сиянье
Вечерних гаснущих лучей,
Как первая любви очарованье,
Как прелесть первых юных дней...

Погостив на земле лишь краткие мгновенья, таинственная посетительница оставила заметный след не только в душе лирического персонажа Жуковского, но и в поэтическом тексте Пушкина.

Л. В. Щерба обоснованно восхищался фонетическим и семантическим богатством стихов: «Воспоминание безмолвно предо мной // Свой длинный развивает свиток». Он отметил, что «длинный со своим фразовым ударением, которое пересекается долгим *н*, является удивительно выразительным именно благодаря этой задержке на *н*»; слово *развивает* примечательно «обилием семантических ассоциаций», а *свиток* — живописью своего словопроизводства, особенно рядом с *развивает*²⁴. (К этим наблюдениям Щербы можно добавить и изумительную инструментовку: «Свой длинный развивает свиток».) Восхитившие Щербу свойства пушкинского стиха оказались многим обязаны «Привидению» Жуковского. Там «она» является под покрывалом-пеленою (рекуррентный двуплановый образ визионерской лирики Жуковского!): «Воздушною лазурной пеленою // Был окружен воздушный стан». Этой мистической «пеленою» она всячески манипулирует — причем манипулирует, подготавливая звуко-смысловой план пушкинских стихов о «свитке воспоминания»:

Таинственно она ее свивала
И развивала над собой...

Однако пушкинское Воспоминание — это не «милое привиденье» Жуковского, хотя и состоит в родстве с ним. Прежде всего, оно отнюдь не такого рода, чтобы желать как можно дольше продлить с ним встречу («Вотще продлить хотелось упоенье...»). Кроме того, самый образ пушкинского Воспомина-

нья — это «образ без лица». Он куда более дематериализованный, куда более расплывчатый, чем образы всех таинственных посетителей у Жуковского. Воспоминание — это и «состояние», и «понятие», и «существо», и метафора переживания, и эмблематическое олицетворение, и мифологическое божество. И вместе с тем — ни то, ни другое, ни третье по отдельности.

Некоторые коннотации этого образа имплицированы в самый звуковой строй текста. Вяч. Иванов в свое время заметил, что звуковой колорит стихотворения «создают носовые м и н, то отдельно звучащие, то характерно соединяющиеся в группу мн, символ немой, в молчании ночи говорящей с душою памяти, — припоминания, воспоминания (ср. греческое того же корня МНЭМЭ — память)». «Другой звук, настойчиво возникающий одновременно в сознании поэта, — свистящий и в контексте данного творения «язвительный», неотразимый з, с. Можно думать, что он внушен тем же словом «воспоминание», все элементы которого пригодились художнику для достижения его сложной цели...»²⁵

Символистская школа в данном случае оказалась адекватной объекту интерпретации: Иванов правильно почувствовал и значимость группы *мн*, и даже семантическую эквивалентность — в данном контексте — *з* и *с* (хотя и выразился насчет последнего не очень внятно). В «Воспоминании» и *з* и *с* действительно корреспондируют с *мн* — потому что в подтексте заанagramмировано, конечно, не греческое «мнэмэ» (Вяч. Иванов и Пушкина невольно превратил в свое подобие — в эллиниста, любящегося отзвуками греческих корней в строе русского языка), а мифологическое (и поэтическое) *Мнемоз(с)ина* — мать муз. В начале 1820-х гг., перечитывая поэтический том «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова, Пушкин рядом со строкой «О, нежны дочери суровой Мнемозины!» (из элегии «Гезиод и Омир соперники») сделал недоуменную помету: «Зачем суровой?» Теперь такой вопрос у него бы не возник. В «Воспоминании» Мнемозина — воплощение грозной суровости.

«Длинный свиток», развиваемый Воспоминанием, оказывается соотнесен с «мрачными скрижалями» батюшковской Клии (из элегического послания «К другу») — дочери Мнемозины. В первоначальном варианте текста эта связь была еще более ощутимой — сохранялся батюшковский эпитет («Воспоминание,

зачем передо мной // Свой *мрачный* развиваешь свиток»²⁶. Однако Пушкин усложняет и модифицирует образ. Свиток Воспоминания сближен с батюшковскими скрижалями Клии только в одном: оба они «мрачные». Но у Батюшкова это были скрижали истории, повествующие о суетности и несовершенстве мира, по существу враждебного герою²⁷. Совесть, сокрытая в его душе, противостоит несовершенному устройству мира и указывает истинный путь к совершенству: «Я с *страхом* *вопросил глас совести* моей — // *И мрак* исчез, *прозрели* *вежды*...» У Пушкина иначе: Воспоминание является «изнутри сердца», порождается той самой «совестью», которая успокаивала героя Батюшкова, была противопоставлена у него «мрачным скрижалям» Клио...

Соответственно *свиток* неожиданно активизирует другие смысловые проекции. Подобно тому как батюшковское «К другу» было наполнено отсылками к псалмам и к Экклезиасту, пушкинский текст также отсылает к библейской традиции²⁸ — в частности, к Книге пророка Иезекииля: «И увидел я, и вот рука простерта ко мне, и вот в ней — книжный свиток. И Он развернул его передо мною, и вот список исписан был внутри и снаружи, и написано на нем: “плач, и стон, и горе”» (Иез. 2: 9—10). Перед Иезекииелем развернулся *свиток с перечнем грехов* — за которые воспоследует воздаяние и кара. Несомненно, как список грехов выступает свиток Воспоминания и у Пушкина. Но в Библии это свиток *чужих* грехов; возмездие обрушится на греховный Град. У Пушкина наоборот: Град пребывает в покое, и ничто ему явно не угрожает. «Суд» происходит исключительно над самим героем.

*«Но строк печальных не смываю»:
«не хочу» или «не могу»?*

Мог ли герой его избежать? Здесь уместно вспомнить старый вопрос, поставленный еще в статье Щербы, — о смысле последнего стиха: «Но строк печальных не смываю». Л.В. Щерба, давая свое толкование смысла (не смываю — значит не хочу), при этом привел устное мнение С.М. Бонди («человек, обладающий очень тонким чутьем языка», по характеристике Щербы): не смываю — потому что не могу.

Современные исследователи обычно с редким единодушием предпочитают толкование Щербы, в той или иной степени его усложняя, модифицируя и дополняя²⁹. Такое понимание пушкинского стиха, бесспорно, ближе психологии человека 20 века. Но, сколь ни соблазнительно такое толкование, оно все же модернизирует и сознание Пушкина, и самую ситуацию «Воспоминания». Права выбора: смыывать или не смыывать — герою не дано.

Обратимся сначала к грамматическим аргументам спорящих сторон (именно из грамматики в первую очередь исходил Щерба). По мнению Бонди (в изложении Щербы), «форма настоящего времени в русском языке может иметь модальное значение: *я не говорю по-французски* значит: “я не могу, не умею говорить”». На это Щерба замечал: «Однако это модальное значение, по-моему, является лишь оттенком общего значения: «я вообще не говорю (не только в настоящее время)». Между тем приписать словам *не смываю* в данном случае общее значение решительно невозможно. Я полагаю, что для выражения невозможности смыть печальные строки надо было бы употребить оборот с *не смывается* или что-нибудь в этом роде»³⁰.

Щерба — исключительно тонкий лингвист — в данном случае явным образом субъективен. Соответствующая глагольная форма, особенно в противительной конструкции, в русском языке совершенно обычна для выражения значения «очень хочу, но не могу» (или, точнее, «очень стараюсь сделать, но не получается»): *лежу, но не засыпаю; пью, но не пьянею; ем, но не насыщаюсь; ищу, но не нахожу*. Уточняющее определение в первой части противопоставления такое значение закрепляет и усиливает («давно лежу, но не засыпаю», «непрерывно ем, но не насыщаюсь...»); «Горько слезы лью, но строк печальных не смываю», — несомненно, конструкция того же порядка. Вопреки Щербе, пушкинское выражение — с точки зрения грамматики — предпочтительнее для толкования именно в смысле «не могу, не в состоянии».

Однако если бы дело было только в абстрактных грамматических моделях, то можно было бы, пожалуй, спорить и дальше. Однако употребление соответствующей формы глагола именно в таком значении («не могу»), даже без усиления его противопоставительной конструкцией, мы находим непосред-

ственно в пушкинской поэзии. Речь идет о концовке уже знакомой нам элегии «Под небом голубым страны своей родной...». Здесь форма глагола настоящего времени определенно означает «не могу» (реализуется модель «ищу, но не нахожу»): «Где муки, где любовь?.. Увы, в душе моей // Для бедной, легковерной тени, // Для сладкой памяти невозвратимых дней // Не нахожу ни слез, ни пени».

Грамматическая параллельность в конструкции двух элегий, написанных одним размером, обнаруживает и семантическую связь между ними. Если герой первой элегии *не мог* найти слез, чтобы оплакать возлюбленную, то герой второй *не может* всеми своими слезами смыть печальных строк со свитка Воспоминания! В общем не важно, связаны ли эти произведения в плане «биографического» генезиса (скажем, имеется ли в виду в том и в другом тексте Амалия Ризнич)³¹. Важнее их бесспорная связь формально-литературная: «форма» здесь — основной носитель семантики.

Итак, в окончательной версии «Воспоминания» оказались убраны все внешние мотивировки и объяснения мрачных переживаний героя. Центр смысловой тяжести оказался перенесен на само переживание. Что вызвало переживание — несчастная прежняя жизнь или «вина», какова была степень этой вины и в чем именно она состоит — на эти вопросы окончательная редакция стихотворения ответов не дает. Главным оказывается не мотивированность ситуации, а само ее *восприятие* лирическим субъектом. Эмоции субъекта стали важнее внешней ситуации: не она теперь определяет эмоциональный тонус героя, а, наоборот, эмоциональный тонус оказывается способным соответствующим образом преобразить любую ситуацию. Это, строго говоря, и означает конец жанрового мышления.

«Печаль моя светла...»

Стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»³² выступает как завершение элегического триптиха, начатого в «Под небом голубым...» и продолженного в «Воспоминании». Соответственно оно выступает и как итог интертекстуального диалога с элегической традицией, развернутого в этом триптихе.

Как известно, элегия существует в двух редакциях³³. Отношение между ними — совсем не того порядка, что между рукописной и печатной редакцией «Воспоминания». С этим текстом в пушкинскую поэзию приходит явление «текстов-двойчаток», которое обычно считалось несвойственным Пушкину и связывалось прежде всего с Тютчевым в 19 веке и с Мандельштамом — в 20-м. Перед нами не две редакции, не два — черновой и окончательный — варианта, а два совершенно законченных текста, варьирующих близкую тему, но дающих ее с разными оттенками и с разной степенью экспликации. Поэтому при анализе необходимо принимать во внимание обе версии — «Все тихо — на Кавказ ночная тень легла...» (рукописная версия) и «На холмах Грузии...» (печатная версия).

Расшифрованный С.М. Бонди первый стих первой редакции: «Все тихо — на Кавказ *ночная тень легла*» — обнаруживает отчетливую генетическую связь с «Воспоминанием» даже на лексическом уровне («Полупрозрачная *наляжет* *ночи тень*»). Впрочем, и в печатном варианте «На холмах Грузии...» сохранится не только мотивная, но и языковая преемственность от элегии 28-го года — на этот раз от ее чернового варианта («Умолкнул шумный день — и тихо налегла // Немая ночь на стогны града»).

В кавказском «отрывке» воссоздана ситуация прежней элегии — ночная медитация. Сохраняется и целый ряд ключевых слов-понятий, семантических стержней прежнего стихотворения. Но семантическое наполнение медитаций принципиально меняется; антитетический параллелизм вполне отчетлив.

«Воспоминание»

«На холмах Грузии...»

умолкнет *шумный* день*шумит* АрагваВ бездействии ночном живей *горят*
во мнеИ сердце вновь *горит* и любит
от того,

Змеи сердечной угрызенья

Что не любить оно не может

Но строк *печальных* не смываю*Печаль* моя светла

Ситуация кардинальным образом трансформировалась. *Те же* слова означают противоположное состояние. На смену «уму, подавленному тоской» приходит «легкость» и «светлая печаль», на смену «отвращению» — «любовь».

текста. Происходит как бы возвращение к ситуации батюшковского «Выздоровления» (в рукописной редакции связь опять же выражена откровеннее: «Я твой по-прежнему...»; ср. у Батюшкова: «Ты снова жизнь даришь»). Но возвращение сопровождается качественными изменениями. Героиня пушкинского стихотворения дистанцирована и не принимает участия в «выздоровлении» героя, как то было у Батюшкова («Но ты приблизилась, о жизнь души моей...»). Соответственно и любовь превращается из чувственной в платоническую, явно без надежд на взаимность (опять же в рукописном варианте об этом сказано определеннее: «И без надежд, и без желаний...»)³⁴. Через «Выздоровление» лирическая тема двигается к кругу каменецких элегий (и сопутствующих им стихотворений) о неразделенной и обреченной на неразделенность любви — с невероятным усилением темы этой неразделенности... Но если у Батюшкова неразделенность была предметом скорби и ламентаций, то у Пушкина теперь — «грустной легкости».

Происходит усложнение и полная *интериоризация* любовной эмоции. Для нее уже не требуется внешняя мотивировка: не случайно объяснение состояния лирического персонажа извне — тавтология («оттого, что не любить оно не может»), объяснение изнутри — вполне убедительно и самодостаточно. Эмоциональный настрой лирического героя зависит теперь не от внешних обстоятельств, а исключительно от внутреннего состояния. Это победа субъекта над внешним миром знаменовала окончательную победу лирики над жанровыми конвенциональностями элегии.

«Бесы»

«Бесы разны»: историографическая прамбула

Стихотворение «Бесы» оказалось излюбленным материалом для самых разнообразных и, зачастую, разнонаправленных интерпретаций. Длительная школьная традиция истолкования «Бесов» как описательной пейзажной зарисовки была прервана блестящими соображениями М.О. Гершензона, вскрывшего символический подтекст стихотворения и показавшего, что оно посвящено не природе, а Судьбе³⁵. Интерпретация Гершензона произвела сильное впечатление на Д.Д. Благого, который ее

модифицировал и, так сказать, социологизировал: если для Гершензона «Бесы» символически отражали обстоятельства персональной биографии Пушкина, то у Благого они предстали предчувствием конца дворянства как класса...³⁶

Большая часть последующих интерпретаций точнее всего описывается собственными пушкинскими стихами: «Закружились бесы разны». Так, Б.С. Мейлах на заре своей научной карьеры посвятил целое исследование доказательству того, что пушкинское стихотворение «и по замыслу, и по выполнению является конкретным изображением метели и связанных с нею переживаний путника и ямщика, а не символических абстракций». Главная задача Пушкина, в соответствии с таким пониманием текста, приобретала довольно причудливый характер: «Работа Пушкина над этим произведением показывает, с какой тщательностью он очищал его от всех элементов, которые бы способствовали «раздуванию» поэтических условностей в как бы реально утверждаемую фантастику»³⁷. Это строго «реалистическое» и «материалистическое» истолкование текста, правда, не объясняло одного: зачем Пушкину потребовалось осложнять себе жизнь и сначала нагрузить свое стихотворение этими «условностями», а затем приступить к его тщательной «очистке» — да еще, как вынужден заключить Мейлах, непоследовательной и не доведенной до конца...

Б. П. Городецкий, обругавший и Гершензона, и Благого, и Мейлаха за односторонность и антинаучность (и в то же время признавший за каждым из толкований свою «правду»), попытался дать своего рода диалектический синтез разных подходов: он увидел в «Бесах» «своеобразный итог пушкинских раздумий о жуткой жизни николаевской России»³⁸. Но, бесспорно, самое впечатляющее «историсофское» прочтение «Бесов» принадлежит Г.П. Макогоненко. Он усмотрел в «Бесах» попытку Пушкина «взглянуть «без боязни» в будущее, опираясь на выстраданную веру в народную Россию». «Новый, философский, символический смысл», обнаруженный исследователем в пушкинском стихотворении, вырастает вокруг символизирующего Россию образа коней. «В этом образе движения через зимнюю морозную метель и выражалась вера Пушкина в народную Россию. Но оттого, что это была вера, а не знание, — так смутно и тревожно на душе поэта». «Открытость в будущее» подтверждается своеобразным интертекстуальным анализом — установ-

лением преемственности между метелью в «Бесах» и метелью в «Капитанской дочке». По Макогоненко, истинным спасителем «путника» (Пушкина?), выведшим его на твердую дорогу, оказался «человек из народа» — Емельян Пугачев (так сказать, «указывает путь и посох подает!»). «Так завершились искания Пушкина. От веры он пришел к знанию и пониманию исторической роли народа»³⁹.

При необычайной увлеченности в выискивании символического смысла или «реалистического» содержания «Бесов» гораздо меньшее внимание обращалось на связь стихотворения с литературным контекстом и традицией (одно из немногих исключений на отечественной почве — работы Д.Д. Благого; к ним нам еще придется обращаться ниже). Несколько небезынтересных замечаний принадлежит Майклу Катцу, который рассматривал «Бесы» на фоне эволюции пушкинской баллады и, соответственно, отметил в тексте одну (хотя и сомнительную) балладную лексическую реминисценцию: «*Что-то страшно поневоле*» в рукописной версии текста, по его мнению, отсылает к словоупотреблению Жуковского, хотя и включенному в новый контекст: «...The vague *что-то* is Zhukovsky's; the *ponevole*, expressing the unintentional fear, is Pushkin's»⁴⁰.

Правда, не так давно французский исследователь В. Берелович заговорил о литературной традиции более определенно и уверенно: по его мнению, своим сюжетом, структурой и общим колоритом стихотворение связано с «Лесным царем» Жуковского. Еще более несомненным ему представляется «влияние» переводов и переложений «Леноры» Бюргера — «Ольги» Катенина и «Людмилы», «Светланы» и в особенности (surtout) «Леноры» Жуковского⁴¹. Подтверждение возможного «влияния» «Людмилы» исследователь находит в использовании Пушкиным слова «мчатся», встречающегося в 14-й строфе баллады Жуковского. Не вполне понятно, правда, почему именно это слово удостоилось благосклонного внимания пушкиниста и представало в его сознании неким «знаком» влияния. Ведь с таким же успехом он мог отметить и такие общие для обеих баллад слова, как «скачет» (ничуть не менее выразительно, чем «мчатся!»), «конь», «равнины», «ночь», «месяц», «очи» и т.п., не говоря уже о сходных служебных словах, в обилии встречающихся как у Пушкина, так и у Жуковского... К переводу «Леноры», по

мнению Береловича, отсылает наличие луны и в особенности полет призраков, уподобленных осенним листьям. Правда, мысль об исключительном «влиянии» перевода «Леноры» представляется несколько сомнительной в силу одного обстоятельства: этот перевод, датированный французским исследователем 1829 г., в действительности был выполнен Жуковским в 1831 г., почти через год после создания «Бесов»...

Наряду с тематическими «параллелями» Берелович отмечает также и формально-стиховые «влияния»: он указывает, что «Бесы» написаны строфой AbAbCdCd, «которую мы находим в “Ольге” и “Леноре”». Между тем строфа «Ольги» — AbAbCCdd, а «Леноры» — aBaVccDD (в случае с переводом «Леноры» это уже не так важно, но все же элементарная стиховедческая справедливость должна быть восстановлена!). Наиболее конструктивным «интертекстуальным» наблюдением исследователя остается, таким образом, указание на то, что «Бесы», как и русские переложения Бюргера, написаны хореем.

От Батюшкова к Катенину

Между тем и окончательный текст стихотворения, и с редкостной полнотой сохранившиеся рукописи дают возможность не только установить интертекстуальный модус «Бесов», но и проследить его эволюцию в процессе развития замысла. Первоначальный черновой набросок (относимый обычно к 1829 г.) после первых еще неясных и неразвернутых фраз («Путник едет», «Неведимкой освещает // Мутную метель») выдвигает ключевое слово «дымкой» — как рифму к еще не написанному тексту («как за дымкой»). Потом вокруг этой полуфразы начинают надстраиваться стихи:

И за их волнистой дымкой
Месяц
Освещает невидимкой
Вихри снега и мятель.

Стихи тут же переделываются — но с сохранением рифмующейся пары «дымкой — невидимкой»:

И за их волнистой дымкой
Месяц снов ночных

Освещает невидимкой
Пляску вихрей снеговых.

Ко времени создания этих строк в русской поэзии существовало знаменитое стихотворение, написанное четырехстопным хореем с рифмами «дымкой — невидимкой». Это «Привидение» Батюшкова:

В час полуночных явлений
Я не стану в виде тени
То внезапно, то тишком
С воплем в твой являться дом.
Нет, по смерти невидимкой
Буду вокруг тебя летать;
На груди твоей под дымкой
Тайны прелести лобзать.

Судя по всему, первый набросок будущих «Бесов» вырос из соединения (совершенно неважно — в какой степени «сознательного») метрико-ритмической схемы с «батюшковскими» рифмами. Батюшковский подтекст оказывался внутренне связан с мотивом явления «духа» в дуновении эфира. После того как Пушкин вернулся к раннему наброску, «невидимка» перешла в начало стиха, «дымка» исчезла, но первоначальный мотивно-экспрессивный ореол сохранился.

Вместе с тем «пляска вихрей» при «свете месяца» активизировала, наряду с батюшковским текстом, совсем иную жанровую традицию. Когда Пушкин вернулся к оставленному наброску, то первыми записанными им словами стали «— мчатся тучи» и «снег летучий // Замечает путь». Если в раннем тексте смыслообразующей доминантой была рифмующаяся пара «дымкой — невидимкой», то во втором — «тучи — летучий». Это подтверждается семью последующими вариантами четверостишия, в которых комбинация «тучи — летучий» сохраняется при всех изменениях, чтобы наконец перейти в окончательную версию:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.

Окончательная версия четверостишия оказалась точно повторяющей метр и фонетическую структуру (и почти точно — лек-

сический состав) рифм еще одного знаменитого — хотя и совершенно по-другому, чем «Привидение», — стихотворения 1810-х годов — баллады Катенина «Ольга»:

Казни столп; пред ним за тучей
Брежит трепетно луна;
Чьей-то сволочи летучей
Пляска вокруг его видна⁴².

Впрочем, прочитывается здесь отсылка и к катенинскому «Лешему», варьирующему соответствующие мотивы (и рифмы) уже в иной метрической форме, но с некоторыми дополнительными деталями, даже более близкими пушкинским «Бесам»:

Быстро несутся серые тучи;
В мраке густом их скрылась луна;
Ветер колышет сосны скрипучи;
Чуть меж деревьев тропка видна.

Эти рифменно-мотивные переключки с двумя балладами Катенина сохраняются на протяжении всего стихотворения.

У Пушкина:

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;
Вот уж он далече скачет;
Лишь глаза во мгле горят...

У Катенина (в «Ольге»):

И девица горько плачет,
Слезы градом по лицу;
И вдруг полем кто-то скачет,
Кто-то, всадник, слез к крыльцу...

Далее — уже в перебеленном автографе — вместо позднейших «Бесконечны, безобразны...» — следовало четверостишие:

Взвыла вьюга — безобразны
Жалобный подъемля свист
Полетели бесы разны
Как летит осенний лист...

Эти стихи также заключают в себе интертекстуальную отсылку — на этот раз к стихам «Людмилы» Жуковского, являющейся переводом той же бюргеровской «Леноры»:

Чу! в лесу потрясся лист.
Чу! в глуши раздался свист.

Это ближайший и наиболее явный «претекст». Но за ним встает и второй план — стихи из «Лешего» Катенина, в свою очередь отсылающие к Жуковскому:

Слышит, однако: шорох из роши;
Мокрый с деревьев сыплется лист;
Месяц во мраке выглянул ноши;
Громкий раздался по лесу свист.

У Пушкина:

Сил нам нет кружиться доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... «Что там в поле?» —
«Кто их знает? пень иль волк?»

У Катенина (в «Лешем»):

Он послушен поневоле;
Как противиться бы мог?
Вдаль ушли, не видны боле;
А куда идут — весть Бог.

(Ср. также у Пушкина:

Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин.)

У Пушкина (первоначальный вариант):

Мчатся мимо рой за роем
В беспредельной вышине
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне.

У Катенина (в «Ольге»):

Тут над мертвой заплясали
Адски духи при луне,
И протяжно припевали
Ей в воздушной вышине...

Отметим еще переключки в вариантах отброшенного окончания.

У Пушкина:

Что за звуки!... аль бесенок
В люльке охает, больной...

У Катенина:

Что за звуки? что за пенье?
Что за вранов крик во мгле?

Эта интонационно-лексическая переключка тем более знаменательна, что и у Пушкина, и у Катенина вслед за тем появляется мотив inferнальных похорон — у Пушкина предполагаемых («Домового ли хоронят»), у Катенина — «реальных» («Гроб неся, поют все хором»).

Мотивные, образные, метрические, ритмические и рифменные переключки позволяют говорить о том, что пушкинский текст выстроен как диалогическая реплика на балладное творчество Катенина (и, в известном смысле, на русскую балладную традицию в целом).

Весьма интересна сама форма интертекстуального реферирования: основными текстами «катенинского» балладного мира (и, соответственно, основными претекстами «Бесов») предстают две баллады. Отношения пушкинского текста строятся с ними по-разному. «Ольга» — наиболее скандально знаменитое произведение Катенина и наиболее памятное в литературном сознании эпохи — дает общую балладную атмосферу и мотивную канву, за которыми просвечивает «архетип» русской балладной традиции вообще — бюргеровская «Ленора» (заметим, что почти одновременно с «Бесами» Пушкин пишет вступительные строфы 8-й главы «Евгения Онегина», вспоминая в них, в частности,

о том, как его Муза «Ленорой, при луне» скакала по горам Кавказа). Отсюда — канва ночной скачки («при луне»), диалог всадника и седока (жених — Ольга // ямщик — седок), мотив бесов-духов и еще некоторые факультативные, более мелкие мотивы. Вместе с тем «Ольга» дает пушкинскому тексту главный *словесный* материал: число лексических, синтаксических и иных переключек с ней, как мы видели, очень велико.

«Леший» играет в структуре «Бесов» несколько иную роль и предстает несколько иным образом. Принципиально важен здесь оказался центральный *сюжет*, связанный с темой блужданий, богооставленностью (или, точнее, Божьей карой), встречей с демоническими силами и проистекающей от этой встречи гибелью. В этом ракурсе имплицитным подтекстом «Бесов» оказываются стихи «Лешего», не находящие у Пушкина непосредственного фразеологического отголоска:

Ты ребенок уж не малый;
Что же бродишь без пути?
Вот, смотри, тебя дорога
Может вывести домой;
Но моли не сбиться Бога,
Чтоб ко мне нейти со мной.

«Шалость»: арзамасский подтекст

Итак, в своей форме и в своей «мотивной структуре» «Бесы» представляют почти пародию на простонародные баллады Катенина. Столь неожиданная пародическая соотношенность болдинского текста со старыми произведениями Катенина оказалась, видимо, мотивирована несколькими моментами. Во-первых, к совсем недавнему времени (самый конец 1828-го — начало 1829-го) относился знаменитый обмен посланиями между Катениным и Пушкиным по поводу катенинской «Старой были». Poleмический подтекст этой поэтической переписки раскрыт в исследованиях Ю.Н. Тынянова и В.В. Виноградова, и подробно останавливаться на нем нет надобности. К сделанным наблюдениям следует, однако, добавить еще одно — но, как представляется, существенное дополнение. Ю. Тынянов выявил потаенную семантику «Ответа Катенину»⁴³. В. Виноградов отметил, что Тынянов вместе с тем «не обратил внима-

ния на стих-цитату из стихотворения Державина «Философы пьяный и трезвый»: «Не пью, любезный мой сосед...» Виноградов весьма убедительно показал, что введенная цитата порождает «контрастно-ироническое течение смыслов» во всем пушкинском стихотворении⁴⁴. Между тем Виноградов в свою очередь не заострил внимания на том обстоятельстве, что введение державинской темы было манифестировано не только прямой цитатой, но и последующими интертекстуальными рифмами, отсылающими к соответствующим державинским стихам.

У Пушкина:

Товарищ милый, но *лукавый*
Твой кубок полон не *вином*,
Но упоительной *отравой*.
Он заманит меня *потом*
Тебе во след опять за *славой*.

У Державина:

Гонялся я за звучной *славой*,
Встречал я смело ядра *лбом*,
Сей зверской упоен *отравой*,
Я был ужасным *дураком*.

Этот прием — когда именно интертекстуальная рифмовка служит важным знаком «чужого» текста и когда именно рифмы как бы порождают смысловую структуру нового текста на фоне претекста — как мы видели, полностью отразился и в «Бесах». «Ответ Катенину» оказался своего рода полигоном для разработки нового приема.

К 1830 г. относится попытка Катенина вновь выйти на литературное поприще: с января он начинает — по приглашению Пушкина — печатать в «Литературной газете» свои «Размышления и разборы». В 5-й статье своего критического цикла Катенин неожиданно задел и самого Пушкина, вспомнив его «Руслана и Людмилу» и упрекнув поэму в недостаточной «народности» и в недостаточном воспроизведении эпически-национального колорита: «...Читателю хочется того времени, того быта, тех поверий и лиц; вокруг ласкового князя Владимира собирает он мысленно Илью Муромца, Алешу Поповича, Чурилу, Добрыню, мужиков-залешан, видит их сражающихся с Соловьем-

разбойником, с Ягой-Бабой, с Кашеем Бессмертным, со Змием Горынычем и, встретя между них незнакомцев, не знает, где он и ничему не верит»⁴⁵. Катенин сам быстро раскаялся в своей желчности и, как явствует из письма к Н.И. Бахтину от 27 января 1830 г., хотел исключить этот антипушкинский выпад из печатного текста статьи⁴⁶, но то ли не успел, то ли передумал.

Однако к 1830 г. относится и еще одно событие, неожиданно поместившее фигуру Катенина в совершенно особый контекст. 20 августа скончался дядя поэта Василий Львович. Пушкин писал об этом Плетневу: «Бедный дядя Василий! знаешь ли его последние слова? приезжаю к нему, нахожу его в забытии, очнувшись, он узнал меня, погоревал, потом, помолчал: «как скучны статьи Катенина!» — и более ни слова. Каково? Вот что значит умереть честным воином, на щите, *le sig de guette a la bouche!*» Эти строки написаны 9 сентября — *через два дня после завершения «Бесов»*. Как представляется, все эти события — и выход Катенина на литературную арену, и его антипушкинский выпад, и смерть Василия Львовича, и «Бесы» — оказались связаны между собой сложными ассоциативными связями.

Никаких непосредственных откликов Пушкина на выходку Катенина неизвестно, поэтому трудно сказать, как они были восприняты Пушкиным. Но в любом случае смерть Василия Львовича с именем Катенина на устах должна была направить восприятие катенинского отзыва (как и самой «литературной личности» Катенина) в совершенно специфическое русло и неожиданно актуализировать *арзамасскую* топику, в которой фигуре и литературной деятельности Катенина принадлежало особое место. Баллады Катенина — постоянный предмет арзамасского вышучивания и пародирования⁴⁷. Видимо, и «Бесы» могут быть вполне поняты только в арзамасском контексте, в связи с литературными шутками арзамасской эпохи, арзамасской топикой и арзамасской пародийной атмосферой⁴⁸.

Здесь следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. В свое время Д.Д. Благой заметил, что пушкинские стихи связаны некоторыми мотивами и образами с пятой песней дантовского «Ада»⁴⁹. Это тонкое наблюдение, как представляется, может быть развито и расширено. Строго говоря, проекции на

Данте далеко не исчерпываются сходством в изображении «бесов» с дантовским изображением сонмов грешных душ. «Дантовской» оказывается уже сама исходная ситуация стихотворения — ситуация «блуждания» в пути. Сам «путь» при этом неприметно трансформируется из физического, так сказать, в метафизический план: зимний путь сквозь метель — это путь жизни и путь духовный.

В этой связи следует отметить, что именно Катенин был страстным почитателем Данте, его переводчиком и его интерпретатором⁵⁰. В 1830 г. в своих «Размышлениях и разборах» (тех самых, которые вызвали восхитившую Пушкина предсмертную реплику Василия Львовича) он специально остановился на зачине «Божественной комедии», настаивая на оправданности в нем аллегорического модуса: «Для входа в ад поэт прибегнул к аллегории, и здесь она точно у места; она только могла склонить читателя к таинственной безотчетной вере в повествуемое сверхъестественное странствование живого человека под землею и в небесах...» Далее он дает описание этого «аллегорического» зачина: «На половине жизненного пути Данте заблудился в мрачном лесу; он видит пред собой сияющую гору добродетели, но страсти в виде лютых зверей заграждают ему путь, и в испуге он едва не пал в бездну пагубы...»⁵¹

Пушкин как бы пытается подвергнуть эту интерпретацию экспериментальной проверке: его стихотворение менее всего похоже на аллерию. Точнее говоря, «аллегорические» образы приобретают предметную конкретность и «национальный» колорит. «Путь жизни» преобразился в зимний путь по «белеющим равнинам», аллегорическая «волчица» — в степного волка. Сохранилась даже «бездна пагубы» — трансформированная в... овраг: «Вон — теперь в овраг толкает // Одичавшего коня» (образ оврага возник уже на начальных стадиях работы над текстом; ср. в ранних редакциях: «Как к оврагу он толкает»; «Вот к оврагу он толкает»; «Вот теперь <в> овраг толкает»).

Для оценки этой пародической игры с Данте (сквозь пародическую интерпретацию катенинских толкований) следует иметь в виду, что «дантовский» пласт был исключительно важен в арзамасской игровой топике: мир бесов-беседчиков изображался «по модели» «Божественной комедии». При этом главной фигурой этого «дантовского» мифа оказывался покойный

Василий Львович: именно ему была уделена роль наследника и потомка Данте, проходящего сквозь мрачные вертепы Беседы с тем, чтобы достичь в конце вожделенного света разума⁵². Этот пародический «арзамасский» подтекст явственно окрашивает «дантовскую» тему в «Бесах».

Итак, пародийно-игровая струя в пушкинских «Бесах» несомненна. «Бесы» — в известном смысле — оказались как бы шуточными литературными поминками по Василию Львовичу. Видимо, намек на это игровое задание и игровую «арзамасскую» атмосферу содержится и в первоначальном — рукописном — названии (или подзаголовке) стихотворения: «Шалость».

«Внутренние демоны»

Было бы, конечно, чрезвычайно соблазнительно и эффективно заключить, что стихотворение, в котором вот уже полтора с лишним века ищут глубокий метафизический и историософский смысл, на деле представляло собой всего лишь арзамасскую литературную шутку. Но это все же не совсем так. «Шалость» — только один пласт структуры пушкинского стихотворения. «Бесы» — текст, в котором сама литературная игра трансформируется и реализуется в очень «серьезный» литературный результат.

«Бесы» — при всей пародической игре — не являются пародией в строгом смысле слова. Вместе с тем они не являются и фактом литературного состязания. В такое состязание Пушкин уже вступал в «Женихе» и, отчасти, в «Утопленнике» — которые стали опытами «простонародной баллады», писанными «в катенинской манере», но с явным намерением «превзойти» Катенина, сделать «лучше», чем он, идя по его пути (а в случае с «Утопленником» — уже с явным осознанием своей победы). Так что же это было? Для ответа на этот вопрос целесообразно рассмотреть особенности пушкинского текста на фоне катенинских сочинений — но фокусируя внимание уже не на близости и перекличках, а на принципиальной разнице.

Прежде всего, бросается в глаза максимальная — по сравнению с Катениным — редукция «сюжета»: он предельно упрощается и лишается событийной детализированности. Строго говоря, никаких «событий» в «Бесах» и не происходит: не вполне

понятно даже, совершается ли движение сквозь метель в «реальности» или в воображении. Это не случайно: путь в «Бесах» не столько реальный, сколько идеальный, а пространство — не столько физическое, сколько метафизическое. Здесь изображены не внешние события, а *сознание*. Не фольклорными духами, а скорее персонификациями страхов и переживаний делаются и «бесы». Баллада незаметно переросла в лирику, превратилась в «метафизическое» стихотворение⁵³.

«Игра» с балладным материалом приводит к тому, что ее результатом оказывается не смех, а ужас. И в этом состоит основанный на парадоксе художественный эффект пушкинского текста. Ведь у Катенина как бы «есть чего бояться»: там и духи, и мертвецы, и леший, и прочая нечисть — словом, «там ядовитый скрыт мухомор». А у Пушкина страшиться как бы и нечего: ведь бесы только «мерещатся» ямщику и путнику (впрочем, не до конца понятно: может быть, ямщик тоже «мерещится?»). И, однако же, в балладном мире страх условен; «страшно» — свойство изображенного мира и «изображенного» народно-фольклорного сознания, по отношению к которым автор дистанцирован. «Предметный», «сюжетный» и населенный персонажами балладный мир — заведомая «выдумка». Читателю Катенина, несмотря на преромантическую установку автора передать прелесть наивной фольклорной поэзии и фольклорного сознания, все-таки скорее «смешно», чем «страшно».

В мире же «Бесов» происходит нечто прямо противоположное: «бесы» здесь — не страшные фольклорные персонажи, а «всего лишь» персонификации внутренних страхов и переживаний повествователя. Но именно фантомы, плоды воображения, проекции сознания и эмоций героя (и автора) оказываются в мире «Бесов» подлинной реальностью. И потому здесь действительно «страшно, страшно поневоле»: для внутренних страхов не требуется внешних мотивировок⁵⁴.

В свете этой жанровой деформации неожиданно трагический и серьезный смысл приобретают *дантовские аллюзии*, на одном уровне, как мы видели, связанные с пародическим и даже комическим заданием. Ведь стихотворение Пушкина — действительно о «пути» и об испытаниях, которым подвергся путник на его «середине». Внутренний, так сказать, «духовный» биографизм стихотворения в этом смысле не подлежит сомне-

нию. Это подтверждается, между прочим, и тем, что оно интертекстуально соотнесено не только с балладной традицией, но — уже вне всякого пародического задания — с контекстом собственно пушкинского творчества.

Еще Д.Д. Благой указал на связь «Бесов» с рядом пушкинских стихотворений, составляющих «зимний» цикл и объединенных общностью мотивов — в частности, мотивом вьюги («Зимний вечер», «Зимняя дорога», «Утро»)⁵⁵. Не менее продуктивно в этой связи было бы выделить и иную группу стихотворений, связанных с мотивом жизненного пути. По большей части они — как и «Бесы» — написаны четырехстопным хореем: «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...», 1828), «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829), «Дорожные жалобы» (1829). К ним примыкает и «дантовское» стихотворение 1829 г. («Зорю бьют... из рук моих // Ветхий Данте выпадает...») — хотя и не содержащее в себе мотива пути в эксплицированном виде, но, как показал Ю.М. Лотман, построенное вокруг мотива движения во времени, который организует все уровни структуры текста⁵⁶. К этому контекстному ряду следует добавить еще несколько стихотворений, написанных иным, не хорейским, размером, но мотивно с этим рядом перекликающихся. Это в первую очередь изумительный набросок «Страшно и скучно» (1829), дающий почти весь набор мотивов «Бесов» и почти все его опорные слова-символы, и антитетически-зеркально соотнесенный с ним «Монастырь на Казбеке» (1829).

Все эти тексты имеют тенденцию вступать между собою в сложные контекстуальные отношения. Связи между ними проявляются по-разному на разных уровнях, и потому попытки свести их к какой-то одной парадигме являются не вполне удовлетворительными. Так, сам Пушкин, как известно, варьировал состав и расположение стихотворений «кавказского цикла». Вместе с тем эти стихотворения выстраиваются не только в мотивно-тематическое, но и, так сказать, в «сюжетное» единство⁵⁷, стержнем для внутренней организации которого служит парадигма «Божественной комедии»: «Страшно и скучно» — это переживание и осмысление реальности сквозь призму «Ада»; «На холмах Грузии» — очищение; «Монастырь на Казбеке» — как бы видение «Рая» («заоблачная келья», «соседство Бога»)⁵⁸.

Но доминируют в цикле все же хореические стихотворения. Хореическая стиховая форма связана с определенной мотивно-тематической традицией⁵⁹. Наиболее яркое ее выражение — серия стихотворений Жуковского конца 1800 — начала 1810-х годов (мы уже имели возможность говорить о них в первой главе): «Путешественник» (1809), «Пловец» (1811), «Желание» (1811). Все они связаны с темой пути к вожденной цели и испытаний-препятствий. Все они написаны в аллегорическом модусе: путешествие всегда оказывается в них *аллегорическим* путешествием, «путем жизни». Соответственно аллегорический смысл преобразуют и аксессуары, встречающиеся «путешественникам» Жуковского, — «храм чудесный», пучины, горы, скалы, холмы, туман, «черная мгла», «мрак густой», «вихри злые» и проч. Практически каждый из этих образов имеет длинную историю в фигуративном языке⁶⁰.

Пушкин к концу 20-х гг. существенно деформирует эту традицию, причем деформация идет в двух направлениях: в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...» поэт отказывается от «пейзажа», в других стихах, напротив, признаки пейзажа усиливаются, но вместе с тем ослабляется аллегоризм: «Дорожные жалобы» — это как бы «Путешественник» Шиллера — Жуковского, перенесенный из идеального мира в мир материально-бытовой. В стихотворениях кавказского цикла (в том числе в тех, где Пушкин отходит от метрического канона стихотворения о «пути жизни») происходит еще более интересная вещь: в них сохраняются *те самые образы*, которые мы встречали в стихотворениях Жуковского, — ущелья, скалы, горы, тучи, тьма, общая антитеза «верх — низ», но теперь все эти образы предстают не как аллегорические, а как *реальные*, как атрибуты кавказской природы. Но оттого они не теряют своей символической значимости: напротив, эта значимость усиливается. Экзистенциально-универсальное, «вечное» и трансцендентное просвечивают теперь сквозь реальное и через него проявляются, что придает самой «реальности» новую перспективу. Это обусловлено как раз тем, что самые слова и образы, описывающие физическую реальность, в то же время *сохраняют* «память» о той традиции, в которой они служили знаками спиритуального и метафизического плана, знаками «страстей», «искушений», «соблазнов», «святости». Совмещение двух планов

оказывается чрезвычайно значимым для серии пушкинских стихотворений конца 20-х годов. Оно позволяло осмысливать «зимний путь» как путь жизни, «ночь», «вьюгу» и пр. как выражения не только природных стихий, но и духовных состояний.

Пародическая игра с балладной традицией в итоге привела не к пародии, не к изоощренной стилизации, а к созданию одного из самых «надрывающих душу» произведений русской поэзии. Но это — парадоксальным образом — и оказалось возможным в силу того, что Пушкин прибегнул здесь к игре. Глубоко не случайно, что «Бесы» писались практически одновременно с «Повестями Белкина» — циклом, построенным на том же приеме. В толковании повестей долго существовало несколько взаимно противопоставленных традиций. Одни критики и исследователи склонны была трактовать их как «опыты реалистической прозы», другие — как философские произведения о Судьбе и Провидении, третьи — как своеобразные формально-игровые опыты, блестящие и изоощренные пародии. Лишь совсем недавно было осознано, что одно другому не противоречит, что пародическая интертекстуальность пушкинских повестей как раз и понадобилась для создания в высшей степени серьезных коллизий, сама серьезность которых и обнажается при проецировании на традиционные, условные сюжеты⁶¹. Игровое переосмысление старых форм позволяло находить в них неожиданный содержательный потенциал. Нечто подобное происходило и в «Бесах»⁶². В поэзии 30-х годов этот принцип будет расширен и углублен.

Глава пятая
**ОПЫТЫ ПРЕВРАЩЕНИЯ ПОЛИТИКИ
В ПОЭЗИЮ: МЕТАМОРФОЗЫ «ЧУЖОГО
СЛОВА» В ЛИРИКЕ 1830-х ГОДОВ**

Несколько предварительных замечаний
о поздней пушкинской лирике

...Многие историки литературы продолжают... утверждать, что последний этап лирики Пушкина — высший пункт ее развития, не замечая именно спада лирической продукции у Пушкина в этот период.

Ю.Н. Тынянов. Пушкин

Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиною! Он только что созрел...

Е.А. Баратынский — А.Л. Баратынской, февраль 1840

Пониманию пушкинской поэзии первой половины 20-х годов немало повредило стремление во что бы то ни стало связать ее с «романтизмом» и «байронизмом». Изучению поэзии 30-х едва ли не больше повредило обыкновение связывать ее с «реализмом». Эта тенденция дала себя знать даже в работах тех замечательных исследователей, кому отечественная филология более всего обязана достижениями в изучении поздней пушкинской поэзии, — В.В. Виноградова, Л.Я. Гинзбург, Ю.М. Лотмана¹.

Внимание Л.Я. Гинзбург оказалось сосредоточено на соотношении в художественной системе поздней лирики Пушкина между «литературным», «жанровым», и «прямым», «предметным», словом. По мнению Гинзбург, «от прозрачного элегиче-

ского стиля начала века Пушкин шел не к повышенной образности, а напротив того, к «нагой простоте»². Итоговый вывод ее наблюдений над зрелой пушкинской лирикой сводится к следующему: «Пушкин снял противоречие между особой лирической речью и речью повседневной, сделав бытовые слова потенциальными носителями лирического смысла. Он снял противоречие между изображением вещей (конкретным, подробным) и выражением идей; между предметностью слова и его поэтической многозначностью, объемностью, способностью бесконечно расширяться»³.

Однако с «нагой простотой» не все так просто. Прежде всего, даже «бытовое слово» зрелого Пушкина — о чем уже доводилось упоминать в связи с «Евгением Онегиным» — становится эстетически значимо только *на фоне* чужого, «жанрового» слова. Уже поэтому пушкинское «прямое слово» отнюдь не прямое и не предметное. Но дело не только в этом. В перспективе развернутой Л.Я. Гинзбург концепции «поэзии действительности» образцами пушкинского творчества нового типа оказываются любовная лирика («Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...», «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» и др.) и такие тексты, как «Осень», «Вновь я посетил...» или — с большими натяжками — «Когда за городом, задумчив, я брожу...». Ни «Полководец», ни «Странник», ни так называемый каменноостровский цикл не находят себе места в этом ряду — поскольку соответствующие тексты представляют собою все что угодно, но никак не «нагое» и не «прямое» слово. Таким образом, самые последние пушкинские произведения — произведения середины 1830-х годов — фактами «поэзии действительности» не оказываются...

В.В. Виноградов, выявивший в пушкинском творчестве большой цитатно-аллюзионный пласт, попытался дать иное объяснение обращению зрелого Пушкина к чужому слову. По Виноградову, это была форма «мышления литературными стилями», выражение своеобразного эстетического протеза: «Стили своих современников он [Пушкин] или возводил к их идеальному пределу, отсеивая их недостатки, или же зло пародировал, обнажая и сгущая их несоответствие задачам и потребностям русской национальной литературы и запросам прогрессивной общественности». И еще: «С ростом реалистических тенденций

в творчестве Пушкина принципы выбора и использования чужих стилей определялись задачей более глубокого отражения действительности»⁴. Конечно, необходимо принять во внимание, что Виноградов вынужден был приспособлять результаты своих наблюдений и открытий к утверждавшимся во второй половине 30-х годов идеологическим и фразеологическим шаблонам. Но даже если отбросить обусловленную временем фразеологическую шелуху, многое остается неясным. Неясно, прежде всего, зачем для выражения интересов русской прогрессивной общественности вообще понадобилось обращаться к чужим стилям...

В этом смысле если не точнее, то последовательнее Виноградова был Валерий Брюсов. Он рассматривал соответствующие пушкинские тексты как артистические «пробы» в том или ином метре, жанре или стиле. И пушкинские переводы из древних, и «Подражание италиянскому», и «Из Пиндемонте» равно представлялись Брюсову «подготовительными этюдами», предпринятыми поэтом для освоения языческого и христианского мирозерцания, которые затем должны были контрастно предстать в большом художественном полотне...⁵ Поздний Пушкин, правда, получился похожим на идеального Брюсова, то есть на эстета, для которого все в жизни только «средство» для упражнения собственной поэтической техники и для упоения собственным литературным всевластием. Но даже и столь вульгарно «эстетское» толкование не объясняет, почему Пушкин особенно активно занялся такими упражнениями именно в последние годы жизни. Неужели он только в эту пору «дозрел» до настоящего — брюсовского — понимания задач поэзии?..

Впрочем, признать правоту и виноградовского, и брюсовского толкования пушкинских опытов с «чужим словом» мешает и еще одно обстоятельство. Не так уж трудно заметить, что «чужие» стили далеко не всегда воссоздаются поздним Пушкиным в «чистом виде», то есть в их стилистической цельности и завершенности (как, например, в «дантовском» сонете «Как с древа сорвался предатель-ученик...»). Куда чаще мы имеем дело с совмещением и столкновением в одном тексте разных стилей, и это столкновение как раз и оказывается нередко центральным конструктивным принципом. Подобный принцип очевидно не

равен, а скорее противоположен стилизаторскому (или реконструктивно-«историческому») заданию...

Дело, очевидно, в другом. Поздний Пушкин — вопреки Брюсову — не только артист, но и мыслитель-идеолог. Он воспринимает литературные стили уже не как чисто эстетический, а как культурно-идеологический феномен, как символические формы выражения определенных концепций мира и человека. Причем это восприятие распространяется не только на стили «исторические» (вроде «дантовского»), но и на стили новой русской литературы. В качестве знака той или иной культурно-идеологической системы чужое слово включается в поэтические тексты Пушкина, где оно как бы проходит критическое испытание.

Специфическая черта поздней пушкинской поэзии — ее внутренняя концептуальная стройность, тяготение к созиданию универсальной поэтической мифологии. Организующей парадигмой пушкинского художественного мира становится христианская символика. Резкая «христианизация» поэтических текстов связана не только с особенностями внутренней эволюции мировоззрения и творчества Пушкина, но и с особенностями общекультурной ситуации 30-х годов. Здесь не место вдаваться в причины таких процессов (об этом у нас еще будет возможность сказать подробнее); пока важно отметить само их наличие. Соответственно интертекстуальный диалог у Пушкина будет часто оказываться диалогом и спором с другими стилистическими системами, которые также активно использовали христианскую символику, но использовали для обоснования чуждых Пушкину идей.

В связи с превращением поэтического мышления в стройную и внутренне целостную систему находится и еще одна фундаментальная особенность поздней пушкинской поэзии — ее повышенная «лейтмотивность». В 30-е гг. резко возрастает роль *внутреннего* контекста в процессе интертекстуальных отношений: в актуализации смысла отдельных произведений первостепенную организующую роль начинают играть не только «чужие» тексты, но и контекст собственно пушкинского творчества. Усиливается тяготение к циклизации текстов. При этом складывающиеся в циклы пушкинские произведения нередко оказывались *в свою*

очередь связаны сложными интертекстуальными отношениями с «чужими» текстами: отсылая к собственным стихам, Пушкин вместе с тем активизировал их интертекстуальную энергию, активизировал смыслы, заложенные в их прежних интертекстуальных связях. Все это придает поздним пушкинским произведениям исключительную смысловую многомерность.

В свете этих особенностей поздней пушкинской лирики можно скорректировать полемически заостренное — и в контексте пушкинистики 1920-х годов понятное — утверждение Тынянова: «Пушкин выдвинут за эпоху и за эволюционную линию, изучается вне ее (обычно вся литературная эпоха изучается под его знаком). И многие историки литературы продолжают поэтому (и только поэтому) утверждать, что последний этап лирики Пушкина — высший пункт ее развития, не замечая именно спада лирической продукции у Пушкина в этот период и наметившегося выхода его в смежные с художественной литературой ряды: журнал, историю»⁶. Следствием такой позиции стал отказ Тынянова рассматривать позднюю лирику как особый этап творчества Пушкина: для Тынянова «Перед гробницею святой...» или «Вельможе» — явления того же ряда, что и преддекабристский «Аквилон» и постдекабристский «Арион»; все это тексты, построенные на принципе «семантической двупланности», открытым в первой половине 20-х годов⁷.

Между тем позднюю лирику действительно можно рассматривать (не нарушая «эволюционной линии») как «высший пункт развития» пушкинской поэзии. В ней слово становится из семантически двупланового *семантически многоплановым*. Оно включает в себя диалог с многообразными текстами — своими и чужими, с разнообразными жанровыми традициями и стоящими за ними идеологическими и эстетическими системами. В силу этой многопланности каждого текста Пушкину уже в общем не требовалось количественно наращивать корпус своей лирики («спад лирической продукции», по Тынянову). Одно стихотворение теперь оказывалось способным замещать целую группу текстов, а включение его в новые смысловые отношения с другими произведениями в рамках определенных контекстов («циклы») позволяло активизировать в нем дополнительные смыслы.

«Полководец» в ретроспективе и перспективе

И пред твоей священной сединою
Безумная гордыня пала в прах...

В.А. Жуковский. Вождю победителей

Народ, таинственно спасаемый тобою,
Ругался над твоей священной сединою...

А.С. Пушкин. Полководец

*Миф о «спасителе» Кутузове
как полемический фон «Полководца»*

«Полководец» — этапное стихотворение, ознаменовавшее принципиальный поворот в поздней пушкинской поэзии. Одним из итогов изучения и толкования «Полководца» оказалось выявление в нем очень значимого «сакрального» подтекста. Стихотворение, как известно, снабжено пометой: *7 апреля 1835. Светлое воскресенье. Мятель и мороз*. Н.Н. Петрунина первая указала на важность этой датировки: «Давние мысли поэта приобретали новую форму и получали неожиданную перспективу на фоне пасхального богослужения, посвященного воскресению богочеловека, преданного “бичам мучителей, гвоздям и копию”»⁸. Работы В.П. Старка позволили прояснить «евангельский» план стихотворения: «При ощущении этого плана сами собой отпадают недоумения, возникшие еще после первой публикации “Полководца” в отношении таких выражений, как “таинственно спасаемый”, “священная глава” (“священная седина”) и других. В Евангелии же, читаемом во время церковной службы, рассказывается о народе, который, “ругаясь и смеясь”, преследовал Христа, и именно эти слова использует Пушкин, говоря о “бессмысленном народе” <...> За стихами о “принесенной жертве” и «таинственно спасаемом» народе явственно слышатся слова пасхального тропаря, многократно повторяемого на службе “светлого воскресенья”, как это было и 7 апреля 1835 г.: “Смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав”»⁹.

Но и после недавних работ остается не вполне разъясненным ряд вопросов. Согласно В. Старку, евангельская и литургическая топика возникает в стихотворении по достаточно внешним причинам: посещение дворцового богослужения стимулирова-

ло и как бы активизировало евангельский сюжет и позволило подсветить им судьбу Барклая. Самая же проекция фигуры полководца эпохи антинаполеоновских войн на личность Христа предстает в таком толковании сугубо субъективным творческим актом, неожиданным художественным озарением. Однако стихотворение Пушкина и заключенный в нем смелый семантический ход не могут быть до конца поняты вне связи с особой литературной и — шире — культурной и политической традицией, сформированной эпохой антинаполеоновских войн.

Антинаполеоновские войны необычайно активизировали восприятие современных политических событий в свете эсхатологической, прежде всего — апокалипсической символики. Военные события толковались как проекция Апокалипсической последней битвы, сам Наполеон предстал как образ антихриста, его армия («дванадцать язык») — как антихристово воинство; напротив, России, ее воинству и военачальникам отводилась роль Христовой рати. Сама война оказалась осмыслена как историческая проекция предреченной Последней битвы, а победа в ней — как прообраз грядущей победы Агнца над Змием¹⁰.

Едва ли не первенствующая роль в создании и популяризации этой апокалипсической символики принадлежала поэзии. Именно здесь новая мифология получила наиболее стройное и наиболее законченное выражение. Здесь выработался и особый язык, представляющий собою комбинацию «библейзмов» (прежде широко использовавшихся в поэтических переложениях псалмов и других опытах «священной поэзии»), высоких славянизмов, закрепленных за торжественной одой и за героической эпосей, и, наконец, тех компонентов «среднего» стиля, которые восходили в основном к традициям дидактической поэзии. Эти особенности поэтики проявились в бесчисленном ряде произведений массовой литературы, но также и в сочинениях лучших поэтов эпохи (часто — с любопытными модификациями). Так — или почти так — о событиях писали и Державин, и Карамзин.

Наиболее яркое и концептуально законченное воплощение соответствующие риторика и мифология получили в поэзии Жуковского, синтезировавшего многие темы, мотивы, образы, риторические приемы, сложившиеся в поэтической продукции

его современников. На ранней стадии становления «военной» мифологии у Жуковского особая роль оказалась отведена главнокомандующему русской армией М.И. Кутузову. Собственно, возможности для «сакрализации» Кутузова были заданы самим полководцем, охотно прибегавшим к широкому пропагандистскому использованию христианской топики, устраивавшим перед началом сражений театрализованные церковные службы (изумлявшие французов) и вообще всячески подчеркивавшим свое благочестие. Неудивительно, что уже на ранних стадиях войны в среде патриотически настроенного дворянства родилось уподобление Кутузова Михаилу Архангелу — первоначально «домашнее» и почти шутливое¹¹, но вскоре — в общем контексте апокалипсической риторики, набравшей оборот с поздней осени 1812 г., — осмысленное как знаменательное и провиденциальное. Державин в своем «Гимне лиро-эпическом на прогнание французов из Отечества» уже писал:

Упала демонская сила
Рукой избрана князя Михаила.
Сей муж лишь Гога мог потрясть,
Россию верой спасти.

Слова про «избранна князя Михаила» он пояснял в примечаниях: «*Возстанет Михаил князь великий* (у пророка Даниила гл. 12, ст. 1). — Замечательно, что фельдмаршал Кутузов, при поручении ему в предводительство армии, как бы нарочно пожалован князем, чтобы сблизиться с священным Писанием; впрочем, он избран общим голосом в начальники всеобщего ополчения».

Среди многочисленных стихотворений «на победы» Кутузова выделяются своим тоном произведения литераторов, близких к кутузовскому штабу и Тарутинской походной типографии, — в частности, послание Жуковского «Вождю победителей» и во многом перепевающее его послание А.Ф. Воейкова «Князю Голенищеву-Кутузову Смоленскому»¹². В послании Жуковского Кутузов был соотнесен не с Архангелом Михаилом, вождем Христова воинства (как в «Гимне...» Державина), но с самим Христом — прежде всего Христом Торжествующим, Христом Апокалипсиса:

Я зрел, как ты, впреди своих дружин,
 В кругу вождей, сопугствуем громами,
 Как Божий гнев, шел грозно за врагами!
 Со всех сторон дымилась небеса;
 Окрест земля от громов колебалась...

О старец-вождь! я мнил, что над тобою
 Тогда сам рок невидимый летел;
 Что был сокрыт вселенный предел
 В твоей главе, *венчанной сединою*.

Исключительно важен здесь оказывался мотив седины (как известно, реальной), который позволял проецировать образ Кутузова на образ Сына Человеческого, явленный в видении Иоанну: «Глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег...» (Откр. 1, 14). Этот мотив затем отождествится в знаменательную формулу «священная седина»:

Посол судьбы явился ты полкам —
 И пред *твоей священной сединою*
 Безумная гордыня пала в прах.

Образ седовласого старца, связующийся с апокалипсической темой, будет широко усвоен русской поэзией — он, в частности, будет обыгран в соответствующем контексте в «Освобождении Европы и Славе Александру I» Карамзина:

Бежит!... но Бог с *седым Героем*
 Шлет казнь из тучи громовой.

К упоминанию «седого Героя» Карамзин дает примечание: «Князем Кутузовым-Смоленским»...¹³

Вернемся, однако, к посланию Жуковского. Нагнетание образов, содержащих в себе библейские параллели («И самый враг, неволею гнетомый, // Твоих орлов благословляет громы: // Ты жизнь ему победами даришь...»), заключается здесь картиной, спроецированной, во-первых, на вхождение Христа в Иерусалим и, во-вторых, на подразумеваемое второе пришествие:

Уже в мечтах я вижу твой *возврат*:
 Перед тобой венцы, трофеи брани;
 Во *сретенье* бегут и стар и млад;
 К тебе их взор; к тебе *подъемят длани*.

«Вот он! вот он! сей грозный вождь, наш щит;
Сколь величав, грядущий пред полками!
Усейте путь спасителя цветами!
Да каждый храм мольбой о нем гремит!
Да слышит он везде благословенье!»

Весь пассаж построен на двусмысленной двупланности: и общая ситуация, и ряд словесных формул могут быть прочитаны и как описание «торжества победителя», и как предзаданная аналогия с путем Спасителя. Такие «библейзмы», как «сретенье», формулы «грядущий пред полками» («благословен Грядый во имя Господне»), «путь спасителя», призыв к молитвословию и проч., бросают совершенно особый отсвет и на тему «возврата»: с одной стороны, это действительный ожидаемый возврат победоносного полководца, но с другой — в контексте соответствующей символики — это чаемое «второе пришествие», связуемое с установлением царства вечной Правды и вечного Мира.

Такое решение темы выросло из «кутузовской мифологии», оформлявшейся в «патриотических» литературных кругах с момента назначения Кутузова главнокомандующим. Так, в «Письмах русского офицера» Федора Глинки (под 17 августа 1812 г.) сообщается: «От часу более распространяется слух о скором прибытии к армии светлейшего князя, графа Голенищева-Кутузова. Говорят, что народ встречает его повсюду с неизъяснимым восторгом. Все жители городов выходят навстречу, отпрягают лошадей, везут на себе карету; древние старцы заставляют внуков лобызать стопы его, матери выносят грудных младенцев, падают на колени и поднимают их к небу! Весь народ называет его *спасителем*. Государь сказал ему: «Иди спасать Россию!» — Россия, указывая на раны свои, вопиет: «Спаси меня!» Бессмертие уже готовит место на скрижалях своих, чтоб передать его имя в бесконечность времен»¹⁴.

В финале стихотворения Жуковский пророчесствует своему герою вечную славу — в том числе запечатленную в «песнопениях», приобретающих, таким образом, характер песнопений священных, гимнических:

На пиршествах, в спокойствии семей,
Пред алтарем, в обители царей,
Везде, о вождь, тебе *благословенье!*
Тебя предаст потомству *песнопенье!*

Послание Жуковского оказалось для Пушкина исключительно важным претекстом; Пушкин строит образ своего Полководца, несомненно ориентируясь на образ «спасителя» Кутузова у Жуковского. Однако эта диалогическая ориентация имеет ярко выраженный полемический характер.

С текстом Жуковского связан сам принцип аналогии «Герой — Христос». Но на первый план у Пушкина выходит проекция не на образ Христа Торжествующего, а на образ Христа Страждущего, не на Апокалипсис, а на последние главы Евангелий. Эта смысловая инверсия подчеркивается интонационной и лексической аллюзией. «О, сколь тебе завидный жребий дан!» — восклицает Жуковский. «О вождь несчастливый!.. Суров был жребий твой...» — откликается Пушкин. Соответственно картина торжественного «сретенья» заменяется картиной крестного пути; народное ликование, хвалы и благословения оборачиваются народным поруганием. В этой связи особый смысл приобретает контекстуальное переосмысление заимствованного у Жуковского образа «священной седины»:

Народ, таинственно спасаемый тобою,
Ругался над *твоей священной сединою*.

Сакральный атрибут «спасителя» Кутузова оказался значимо передан Барклаю. Это позволило Пушкину повернуть тему совершенно новой гранью. Народ *не распознал* священной седины своего спасителя. И если у Жуковского хвалебный глас певца предстает отголоском всеобщего ликования, то у Пушкина голос поэта оказывается *противопоставлен* «крикам», «ругательствам» и «лукавым порицаниям». Поэт — единственный, кто распознает сакральное в подвиге Полководца. Полемическая ориентация на Жуковского подчеркивается интертекстуальными рифмами концовки; «Полководец» заканчивается стихами, рифмующимися с заключительными стихами послания «Вождю победителей» («Везде, о вождь, тебе благословенье! Тебя предаст потомству песнопенье»), но инвертирующими их смысл:

Как часто мимо вас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век,
Но чей высокий лик в грядущем *поколенье*
Поэта приведет в восторг и *умиление!*

В ответе на критику «Полководца» Пушкин, как известно, подчеркнул, что у него не было в мыслях противопоставлять Кутузова и Барклая. Отчасти — по объяснимым причинам — он лукавил: сама структура пушкинского стихотворения неопровержимо свидетельствует о том, что тот образ Кутузова, который был создан мифологизирующей поэтической традицией — в частности, поэзией Жуковского, — послужил несомненным поэтическим фоном для создания образа Барклая¹⁵.

Апокалипсис и Александровский миф

Но в другом и главном Пушкин не лукавил: рисуя своего героя как образец истинного «подражания Христу», противопоставляя его «лжехристианству», Пушкин имел в виду прежде всего *не* Кутузова. Главным объектом поэтического переосмысления в его стихотворении был не Кутузов и не сакрализованный образ Кутузова, а сакрализованный образ Александра Первого, каким он сложился в поэзии эпохи антинаполеоновских войн, главным образом — в поэзии того же Жуковского.

В этом контексте приобретают особый смысл пушкинские стихи, не включенные в печатную публикацию:

...Преемник твой стяжал успех, сокрытый
В главе твоей. А ты, непризнанный, забытый,
Виновник торжества, почил...

Обычно комментаторы не сомневаются в том, что «преемник» — это Кутузов. Однако Кутузов «почил» раньше Барклая (заступившего на пост главнокомандующего русскими армиями через два месяца после кончины Кутузова). «Стяжал успех» Барклая не столько Кутузов, сколько император Александр.

«Александровский миф» выражал определенную концепцию истории, уходящую корнями в средневековье. Фундамент этой концепции — так называемое типологическое толкование событий Священной истории и Священного писания, разработанное отцами церкви. Уже на исходе средних веков, но особенно активно — в эпоху Ренессанса и позже, это учение широко транспонировалось с библейских текстов на события человеческой истории¹⁶. Реально совершавшиеся исторические события стали рассматриваться как имеющие, помимо буквального, и

«фигуративное» значение, знаменующее присутствие Бога и Божественного промысла в человеческой истории. Подобные представления отнюдь не исчезли и в Новое время. По заключению современного исследователя, даже и в 19 веке «типология была своего рода языком, способом чтения и истолкования не только религиозных текстов, но и самой истории»¹⁷.

В типологической перспективе русский император представлял как бы исторической проекцией Христа, причем Христа Торжествующего, победителя всякого зла и установителя конечной Абсолютной Правды. Соответственно и русская государственность, связывавшаяся с фигурой богоподобного государя, приобретала черты «избранного народа», «святой земли», «святого царства». Это учение — западноевропейское по своим истокам — в перспективе русской культуры приобретало специфические черты¹⁸.

Двусмысленность этому культу придавало то обстоятельство, что сам Александр был сыном секулярной и вольнодумной эпохи; до 1812 г. он, как известно, не читал даже Нового Завета, не говоря о Ветхом. Первоначальные попытки использовать «типологический» модус в истолковании новейших политических событий были адресованы прежде всего «низшим» классам и не принимались всерьез даже самыми ревностными патриотами-националистами¹⁹. Однако по мере приближения серьезного столкновения с Наполеоном «библейский» модус не только в толковании современных событий, но и в поведении самого императора резко усилился. Еще за несколько месяцев до начала войны, когда стало ясно, что столкновение с Наполеоном неминуемо, Александр предпринял поездку в западные губернии, с тем чтобы заручиться поддержкой польского дворянства на случай предстоящих военных действий. Путешествие было вызвано политическим расчетом и широко освещалось в русской печати. В этом путешествии обращала на себя внимание подчеркнутая ориентированность этапов пути монарха на события священной истории, в совершенно особом свете высвечивающие фигуру императора.

Прибытие в Вильну — столицу края — состоялось 14 (26) апреля, в день Вербного Воскресенья, под грохот орудий и колокольный звон. Государя встречали магистрат, все городские цехи со знаменами и литаврами, еврейский кагал с десятосло-

вием и с хлебом-солью и тысячные толпы народа. Встречающий государя народ не только запрудил все улицы предместья, но и заполнил окрестные холмы, башни храмов и крыши домов. На следующий день, то есть с наступлением Страстной недели, Александр принимал во дворце духовенство, дворянство, представителей всех сословий и еврейский кагал. Вообще наличие в Вильно крупнейшей еврейской общины, принимавшей участие во всех торжествах, придавало визиту императора особый библейский колорит. Расчет на проекции, связующие въезд Александра в Вильну с вхождением Христа в Иерусалим, был заложен во всех этих акциях. Следует добавить, что в первый день праздника Пасхи был дан большой парад всем войскам, собранным в окрестностях Вильны; парадом командовал сам император²⁰.

Уже во время войны 1812 года, когда успех русских становится несомненен, основные военно-дипломатические и политические события стали еще более последовательно подстраиваться к церковному календарю — причем так, чтобы они бросали определенный «сакральный» отблеск на фигуру императора. Манифест о благополучном окончании Отечественной войны был подписан в праздник Рождества — 25 декабря 1812 года; в тот же день обнародуется манифест о грядущем сооружении в Москве храма Христа Спасителя, в ознаменование благодарности к промыслу Божию, спасшему Россию от грозившей ей гибели.

С того времени параллелизм между событиями Священной Истории и событиями истории современной стал, судя по всему, занимать всерьез самого императора. Новому умонастроению, видимо, немало способствовали контакты Александра с А.С. Шишковым — тогдашним статс-секретарем и автором всех указов и высочайших манифестов военной поры. Шишков, настроенный восторженно-визионерски, во время заграничного похода постоянно перечитывал священные книги и, «находя в них разные описания и выражения, весьма сходные с нынешнею нашею войною», стал, «не переменяя и не прибавляя к ним ни слова, только выписывать и сблизать их одно с другим. Из сего вышло полное, и как бы точно о наших военных действиях сделанное повествование». Составился стройный монтаж из текстов ветхозаветных пророков, книги Иудифь, Маккавеев,

Псалтыри и проч. «Сблизив таким образом сии тексты, выбранные из разных мест Священного Писания, находил я их только ясно и подробно описующими все происходившие с нами приключения, что бывши после с докладом у Государя, попросил я позволения прочесть Ему сии сделанные мною выписки. Он согласился, и я прочитал их с жаром и со слезами. Он также прослезился, и мы оба с Ним в умилении сердца довольно поплакали»²¹.

Неудивительно, что и передвижение победителя Александра по Европе в итоге стало строится по модели «пути Господня». Особенно много в этом отношении дала поездка по Восточной Германии, с ее давними традициями использования апокалипсической и вообще библейской символики. Сопровождавший Александра в этой поездке А.С. Шишков свидетельствует в своих Записках (несомненно, хорошо известных Пушкину)²²: «Все сии толпы при проезде каждого из нас кричали изо всей мочи: ура! пред городом сделаны были торжественные врата с надписью: *des Allmächtigen Hand schütze dich* (т.е. рука Всемогущего да защитит тебя). По обеим сторонам оных стояли в белых одеяниях пятьдесят или шестьдесят девиц с гирляндами, корзинками и цветами, которые бросали к нам под ноги. Государь ехал верхом, и как скоро появился он за воротами, то поднялся колокольный звон и беспрестанные восклицания. Весь встречавший нас и ожидавший внутри города народ побежал за Ним с криком, хлопаньем и всяким изъявлением восторга своего».

Оформление народного ликования «по образу и подобию» въезда Христа в Иерусалим здесь вполне очевидно. Такие же встречи продолжались и далее. «В остальном путешествии нашем по Саксонии до самого Дрездена, — продолжает Шишков, — везде были мы встречаемы и провожаемы с такими же восторгами, как и в Силезии; везде при въездах наших раздавались крики радости, а по вечерам сияли в окнах освещенные разноцветными огнями, выставленные в честь нам изображения или картины, из коих иные были весьма замысловаты: так, например, в одном месте видел я вверху картины прозрачную надпись: *post nubile* (после тучи), а внизу восхождение лучезарного солнца, и под ним вензловое имя Императора Александра»²³. Описанный Шишковым контекст убеждает, что путеше-

ствие было далеко не случайно распланировано таким образом, что прибытие в Дрезден (где должна была состояться встреча Александра с прусским королем) пришлось на канун Светлого Воскресенья — 12 (24) апреля 1813 г. В 1814 году, вскоре после вступления союзных войск в Париж, русская Пасха (29 марта/10 апреля) была ознаменована торжественным молебном (с участием государя), состоявшимся на той площади, где был казнен Людовик XVI. По убеждению самого Александра (высказанному им в разговоре с А.Н. Голицыным), русский царь, молившийся вместе со своим народом, «как бы очищал окровавленное место пораженной царственной жертвы»²⁴. Это событие получило широкий международный резонанс, на который и было рассчитано²⁵.

Соответствующие черты Александровского мифа, активно поддержанные и во многом направленные самим его героем, наиболее законченный облик получают в ряде поэтических произведений 1814 года²⁶. Бесспорно, главным текстом, обобщившим черты этого мифа, стало послание Жуковского «Императору Александру», которому сам поэт придавал принципиальное значение и которое он рассматривал как поворотную веху в своем творчестве²⁷. В этом смысле послание «Вождю победителей» оказалось как бы заготовкой для послания Императору: в последнее вошли многие образы, мотивы и фразеологические формулы, уже присутствовавшие в послании Кутузову. В перспективе новейших событий фигура Кутузова отошла на второй план; Кутузов выступал теперь как бы «предтечей» истинного Спасителя; миф о спасителе Кутузове оказался компонентом мифа о Спасителе Александре. Как бы «переписывая» свой прежний текст, Жуковский теперь изображает Кутузова в роли Симеона Богоприемца («ныне отпускаеши»):

И вождь наш смертию окованные вежды
Поднял с усилием, чтобы на славный путь,
В который ты вступал уже не с ним, взглянуть,
И угасая дать царю благословенье!
Сколь сладостно его с землею разлученье!<...>
Пред ним был тайный свет грядущего открыт...

В другом месте, по ходу развертывания послания, Кутузов предстает уже в иной роли — как Иоанн Предтеча:

Где истребителя начавший истребленье,
Предтеча в славе твой, герой спасенья спит...

Подлинный Спаситель — это уже не Кутузов, а Александр. Вместе с тем Жуковский попытался развернуть в послании не только тему «торжества», но и тему испытания и самопожертвования, также призванную связать Александра с Христом:

Кто славных дел твоих постигнет красоту?
С благоговением смотрю на высоту,
Которой ты достиг по тернам испытанья!..

Однако задача, вставшая перед Жуковским, оказалась почти непосильной: тема «страстей Александровых» была неблагоприятной. В итоге на первый план в послании выдвигается не тема страдания и испытания, а тема *знания* конечного торжества Божией правды²⁸. Акцент перенесен на уподобление Александра Христу торжествующему:

О, провидение! Твоя Россия встала,
Твой ангел полетел, и брань твоя вспылала!
Кто, кто изобразит бессмертный оный час,
Когда в молчании народном царский глас
Послышался, как весть надежды и спасенья <...>

И руку ты простер... И двинулися рати!
Как к возвестителю небесной благодати,
Во сретенье тебе народы потекли,
И вайями твой путь смиренный облекли.

Лейпцигская «битва народов» изображается как апокалипсический Армагеддон:

Се место, где Себя во правде Он явит;
Се то судилище, где миг один решит:
Не быть, иль быть царям; восстать, иль пасть вселенной...
И все в собрании... о, час, векам священной!...

И тени всех веков внимательной толпою
Над светозарною вождя царей главою...
И в ожидании священном все молчит...
И тихо мгла еще на небе том лежит,
Отколь с грядущим днем изыдет Вседержитель...
И загорелся бой... Бог грянул... пал губитель!

Совершившаяся победа обещает наступление Царства Божия на земле...

Барклай и Александр: два нуми Imitatio Christi

О том, что, создавая свое стихотворение и откровенно проецируя его на послание «Вождю победителей», Пушкин вместе с тем (и едва ли не более всего) подразумевал послание «Императору Александру», свидетельствует несколько моментов. Глубоко не случаен был уже выбор стихотворного размера — классического «александрійского» шестистопного ямба. Такой выбор был отнюдь не банален. Большинство наиболее значительных произведений антинаполеоновской эпохи были написаны иными размерами. «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из отечества» Державина представляет собой сложную полиметрическую композицию; послание «К Дашкову» Батюшкова написано четырехстопным ямбом, его же «Переход через Рейн» (ценимый Пушкиным) — оригинальной разностопной строфой. Самое знаменитое и самое популярное военное стихотворение Жуковского — «Певец во стане русских воинов» — написано строфой, комбинирующей четырехстопный и трехстопный ямб, «Вождю победителей» — пятистопным ямбом. И только послание «Императору Александру» написано шестистопными александрійскими стихами. Метр в данном случае выступает отчетливым знаком референции.

В двух композиционно важных местах «Полководца» Пушкин использует почти тождественные по структуре (во всяком случае — эквивалентные) рифмы. Сначала — при описании судьбы полководцев 12-го года:

И, мнится, слышу их воинственные клики.
Из них уж многих нет; другие, коих лики
Еще так молоды на ярком полотне,
Уже состарились и никнут в тишине...

Затем — в описании участи Барклая:

Непроницаемый для взгляда черни дикой,
В молчанье шел один ты с мыслию великой...

В обоих случаях трудно не усмотреть отсылки к началу (сделавшемуся в своем роде хрестоматийным) послания «Императору Александру»:

Когда летящие отвсюду шумны клики,
В один сливаясь глас, тебя зовут: Великий!
Что скажет лирою незнаемый певец?

Параллелизм тем интереснее, что в первом случае используется первое рифмующее слово Жуковского, а в другом — второе, что усиливает интертекстуальную референтность. В первом случае «философская» (и интертекстуальная) насыщенность текста усиливается оттого, что рифмы *клики* — *лики* отсылает через Жуковского к другому знаменитому произведению — оде Державина «На смерть князя Мещерского», вводя, таким образом, тему смерти и скоротечности земных сует:

Где пиршеств раздавались лики,
Надгробные там воют клики,
И бледна смерть на всех глядит.

Характерно, что выражение «никнут в тишине» — также державинское; это, как указал Е.Г. Эткинд, цитата из «Вельможи»²⁹. Таким образом, первая рифменная переключка с Жуковским оказалась окружена державинским контекстом.

Что касается второй переключки, то она своеобразно усиливает противопоставленность героя пушкинского стихотворения герою стихотворения Жуковского: в одном случае «шумны клики», в другом — молчание; в одном случае «великий» — хвалебный эпитет, единодушно данный народным гласом; в другом — характеристика внутренней мысли не распознанного народом гения и героя. Характеристика Жуковского обращена вовне, характеристика Пушкина направлена вовнутрь. У Жуковского народ и поэт едины в своих переживаниях («глас лиры — глас народа») и задача поэта — облечь словом всеобщие чувствования. У Пушкина устремления поэта прямо противоположны народным оценкам и эмоциям; Полководец непроницаем «для взора черни дикой». Задача поэта — эксплицировать закрытое для толпы.

Актуализация послания «Императору Александру» в поэтическом сознании Пушкина была не случайной. Как раз к середи-

не 1830-х годов относится начало нового витка мифологизации антинаполеоновских войн, которая теперь приобретала отчетливо националистический акцент. Если в 10-е гг. Александровский миф воспринимался прежде всего в общеевропейском контексте, то теперь он должен был обосновывать сакрализацию национальной русской государственности³⁰.

Одной из начальных вех в воскрешении и переосмыслении старого мифа стало торжество открытия Александровской колонны в Петербурге, на котором Пушкин, как известно, не присутствовал — дабы не участвовать в нем вместе с толпой камер-юнкеров³¹. События, связанные с этим торжеством, призваны были дать новую жизнь не только старой мифологии, но и старой риторике. Ее вокресителем стал не кто иной, как сам В.А. Жуковский, один из тех, кто заложил ее основание. В своей высочайше одобренной статье «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года», написанной по поводу торжественного открытия Александровской колонны, он описывал природные явления, сопутствовавшие этому торжеству, как исполненные глубоко символического, если не провиденциального смысла: «День накануне был утомительно душен; к ночи все небо задернулось громовыми тучами; воздух давил, как свинец; тучи шумели; Нева подымалась, и был в волнах ее голос; наконец запылала гроза <...> И в этом явлении было какое-то невыразимое знаменование: невольно испуганная мысль переносилась к тем временам нашествия вражеского, когда губительная гроза поднялась над Россиею, над нею разразилась, и быстро исчезла, оставя ей славу и мир. Было что-то похожее на незыблемость Промысла в этой колонне, которая, не будучи еще открытою, уже стояла на своем месте посреди окружающего ее мрака и бури, твердая, как тайная воля спасающего Бога, дабы на другой день, под блеском очищенного неба, торжественно явиться символом совершившегося Божия обета. И действительно, эта ночная гроза только очистила небо, и как будто приготовила последовавшее за нею торжество. Солнце на другой день взошло великолепно; на светлой лазури еще бродили разорванные облака, но они не скрывали ни неба, ни солнца.

Победа света над тьмою, солнца над тучами — это символика Нового Завета и, как мы помним, символика послания «Императору Александру»: «И небо тихое торжественно сияет // Над преклоненною отмстителей главой!»

Очевидна «негативная» связь с этой символикой в пушкинском описании портрета Барклая:

Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая. Кругом — густая мгла...

«Мгла» дана и у Жуковского — но лишь как преддверие неизбежного восхода, сияния Божией Правды. У Пушкина — рассвета нет. Почему? Свет, побеждающий тьму, — устойчивый символ торжества Христовой Правды над силами зла и ада. У Жуковского (который развивает уже сложившуюся поэтическую традицию) этот символ приобретает определенную историсофскую направленность: победа над Наполеоном — торжество истинной справедливости, которое и позволяет приравнивать русскую государственность и русского царя (стоящих — в его интерпретации — во главе европейской коалиции) к носителям и представителям высшей правды. Это в свою очередь позволяет интерпретировать мир, добытый победой, как некое земное подобие обетованному Тысячелетнему Царству. Поэтический эсхатологизм в теологической перспективе неизбежно должен был обернуться поэтическим хилиазмом. В этом смысле послание «Императору Александру» органично вписывалось в идеологию Священного Союза. В статье, написанной почти два десятилетия спустя после послания, подобный хилиазм оказывался уже не общеевропейским, а национальным.

Пушкин, имевший возможность смотреть на совершившиеся события в исторической перспективе, знал, что тысячелетнего царства победа над Наполеоном за собою не повлекла. Более того: к моменту создания «Полководца» Пушкин имел все основания скептически относиться не только к представлениям о «сакральности» фигуры Александра, но и о «сакральности» русской государственности как таковой. «Тысячелетнего царства» не принес не только Священный Союз, но и царствование Николая, на которое первоначально возлагалось много надежд и с которым связывались упования на кардинальные преобразования. Если первоначально Пушкин надеялся способствовать этим радостным преобразованиям в качестве поэта — свободного советчика и помощника монарха, то теперь иллюзорность этих упований стала для него очевидной³². Поэтому

представление о трагическом одиночестве «героя», приносящего миру свой труд и подвиг, становится для Пушкина определяющим уже с начала 1830-х годов, достигая кульминации к концу жизни поэта.

«Сакральное» связывается теперь не с властью и государственностью, а с личностью и понимается не как апофеоз, а как жертва. Идея повторения подвига Христа, «подражания Христу» осознается в этих условиях прежде всего как повторение Его самоотверженно-жертвенной и трагической судьбы. Бесспорно, обострению трагического чувства, отлившегося в поэтическую форму, способствовало то обстоятельство, что Пасха 1835 г., когда и был написан «Полководец», оказалась метельной и морозной — как бы символически напоминающей о том, что Воскресение Сына Божия еще не привело к воскресению спасенного им человечества. Мир по-прежнему пребывает во зле и во «тьме». На фоне этой тьмы, приобретающей многозначительное символическое значение, и надлежит действовать герою, совершающему свой подвиг под негодующие и издевательские крики глумящейся толпы. Отсюда — перосмысление образов давнего послания Жуковского и его совсем недавней статьи. Барклай-победитель изображен — и у Доу, и у Пушкина — на фоне густой мглы, которую не разряжает луч спасения. Спасительный свет исходит только от самого героя, а не от «царства мира сего».

Итак, «строительными материалами» «Полководца» в значительной степени оказались поэтический язык и поэтическая символика поэзии антинаполеоновской эпохи. Пушкин воспринял этот язык как выражение особой концепции мира, государства и человека в его отношении к государству. Но он использовал этот язык именно как «чужое слово», заставив его выполнять иные, новые функции: выработанная в военной поэзии сакральная топика и связанная с ней «высокая» стилистика и высокая поэтическая лексика оказались отвлечены от своих прежних носителей — Государства и Государя — и были транспонированы на Личность — героическую и одинокую, героическую именно в силу своего одиночества. Из материала поэтического мифа о священной государственности Пушкин выстраивал принципиально иной миф — о священной человеческой личности.

Полководец и Поэт

Сохранившиеся рукописи стихотворения позволяют с редкостной полнотой проследить не только формирование пушкинского замысла, но и установить, как активизация интертекстуального модуса приводила к трансформации и уточнению внутреннего смысла стихотворения³³. Первоначально текст имел несколько иную композицию. Он должен был заканчиваться горькими словами в адрес «жалкого рода» и завершаться стихом: «Жрецы мин<утного> поклонники успеха!..» Судя по всему, эта реплика должна была быть оформлена как предсмертный монолог самого Барклая. Именно под этим стихом Пушкин сделал помету: *7 апреля 1835*, причем *7* переправлено из *6*. Если это не простая описка, то можно предположить, что в своем первоначальном виде стихотворение было написано до Пасхи. Пасхальная служба, по всей вероятности, стимулировала развитие темы «подражания Христу» и великой жертвы — и одновременно активизировала интертекстуальные связи. Уже после датирующей пометы появляются стихи, ставшие новой концовкой стихотворения. Они отличались от окончательного (печатного) текста некоторыми важными деталями (выделяем курсивом наиболее существенные расхождения с текстом «Современника»):

Как часто мимо вас проходит человек
В кого *не верует* его надменный век —
Но чей высокий лик в грядущем поколеньи
Поэта приведет в *святое* умиление.

Только в перебеленном автографе появляются строки о вождях (с рифмой «клики — лики»), усиливающие интертекстуальную аллюзию на начало «Императору Александру»; только в беловом автографе возникает «священная седина» полководца, над которой ругается спасаемый им народ (первоначальные версии — «священная глава», «священная голова» — хотя уже и содержали в себе признаки сакральности, но не отсылали непосредственно к посланию «Вождю победителей»); здесь же появляется и важный сакрализирующий эпитет «таинственно» (первоначально было «Бессмысленный народ спасаемый тобою»).

В таком виде заключительное четверостишие почти без перемен перешло и в беловой автограф (небольшому изменению

были подвергнуты только характеристики «века»: из «надменного» он стал «слепым и буйным»). Изменения в печатном тексте, видимо, оказались обусловлены соображениями авторедактуры — редуцировались мотивы, резко подчеркивающие сакральные черты в облике героя и устанавливающие очевидную параллель между Полководцем и Христом. Как показала история восприятия пушкинского текста, такого рода опасения не были напрасными: даже и в смягченном виде стихотворение вызвало резкие нарекания³⁴.

Творческая история «Полководца» убеждает в том, что материал поэзии эпохи антинаполеоновских кампаний, в частности поэзии Жуковского, активизировался главным образом на второй стадии работы над текстом. Что же представляет собой стилистический каркас произведения, из какого словесного «материала» слагалось оно изначально? Факты убеждают в том, что важнейшим словесным (и мотивным) компонентом текста послужили пушкинские стихотворения конца 20-х — начала 30-х годов, посвященные Поэту и судьбе Поэта. Кое-какие достаточно характерные соответствия дает уже «Поэт и толпа» (1828): «Молчи, бессмысленный народ...» — «Бессмыслен<ный> народ, спасаемый тобою» (рукописная редакция «Полководца»).

Но в особенности важен здесь «Поэт» (1830), содержащий целую россыпь формул и речений, которые в прямом или трансформированном виде будут использованы в «Полководце»: «Улышишь суд глупца и смех толпы холодной» — и (в «Полководце»): «Посместище толпы» (рукописная редакция); «Но ты останься тверд, спокоен и угрюм» — «Спокойный и угрюмый, // Он, кажется, глядит с презрительною думой»; «Дорогою свободной // Иди, куда влечет тебя свободный ум» — «В молчанье шел один ты с мыслию великой»; «Ты сам свой высший суд; // Всех строже оценить сумеешь ты свой труд. // Ты им доволен ли, взыскательный художник?» — «И долго, укреплен могущим убежденьем, // Ты был неколебим пред общим заблужденьем» (в одной из рукописных версий соответствующего стиха, над которым Пушкин работал особенно тщательно, связь с творческой темой наиболее очевидна и разительна: «В искусство веруя и силен убежденьем»; следующая версия особенно близка к идее «Поэта»: «И веруя в себя и силен убежденьем»; последняя, печатная, версия придает «убеждению» трансцендентально-сакральный характер).

Сложность интертекстуальной структуры стихотворения, сплетение в ней разных референтных пластов обусловили весьма любопытную вещь: вовлеченная в стихотворение лексика стихов о Поэте — в сакральной и героической подсветке других модусов — сама по себе делалась более «сакральной» и более «героической», чем она была в «оригинальных» претекстах³⁵. В свете нового понимания личности и ее подвига ретроспективно героизировался и сакрализировался и образ Поэта. Это дало возможность имплицировать в «Полководец» новую параллель-проекцию: Христос — Барклай — Поэт. Стихотворение «о другом» оказалось вместе с тем и стихотворением «о себе»; рассказ об историческом герое оказался лирической манифестацией.

Эта *ретроспективная* ре-семантизация мотивов, связанных с темой независимого творца-художника, открывала перед поэзией Пушкина новую *семантическую* и *символическую перспективу*: структура «Полководца» определила ряд мотивов и самые принципы построения пушкинских лирических шедевров 1835—1836 гг. — от «Странника» до «Памятника».

Под маской Пиндемонти

Без политической свободы жить очень можно...

Пушкин — Н.Н. Пушкиной, 3 июня 1834

Утраченные иллюзии:

Баратынский — Жуковский — Пушкин

В ряду пушкинских стихотворений последних лет «Из Пиндемонти» никак не может найти себе подобающего места. Исследователи разных направлений, рассматривая его на фоне текстов, связанных с религиозной тематикой (не получившего окончательного оформления *каменноостровского* цикла 1836 г. и еще более условно выделяемого «религиозного» цикла 1835—1836 гг.), дружно сходятся на том, что «Из Пиндемонти» во многом *противостоит* «религиозным» стихотворениям Пушкина. Так, Е.А. Тоддес, автор одной из наиболее глубоких работ о поздней пушкинской лирике, склонен рассматривать «Из Пиндемонти» как произведение, которое «прокламирует индивидуалистическую и — в контексте *Каменноостровского*

Ц<икла> — секуляризованную программу...». Идеология «Из Пиндемонти», по Тоддесу, ведет «в сторону от христианской этики — к иному типу духовности»³⁶. Для С.А. Фомичева «Из Пиндемонти» — стихотворение, «лишенное религиозно-христианской символики». На этом основании исследователь отказывался рассматривать его как завершающее каменноостровский цикл. Он прочитывает текст скорее в рамках некоей «просветительской» парадигмы: «Независимость и самоценность нравственной жизни человека здесь утверждается с позиций наивно-го, естественного взгляда на мир. Именно такой взгляд был отправным в просветительской доктрине естественного права <...> Именно глазам «простодушного» открывается, как много уродливого содержится в освященных авторитетом закона «правах»...»³⁷ Для американского исследователя С. Давыдова «обращения к божеству в «Из Пиндемонти» имеют политеистические обертоны, что связывает стихотворение с языческой традицией Римской республики... Грамматическое множественное число важнейшего слова <«боги»> свидетельствует о том, что «Из Пиндемонти» не может быть заключительным стихотворением цикла, принимающего определенно христианский оборот»³⁸.

На удивление единодушные мнения столь разных исследователей порождают, однако, новые вопросы. В какую именно сторону от христианской этики ведет стихотворение? Как увязать изошренную интеллектуальную и политическую проблемность пушкинского стихотворения (рефлексия над темой политической, личной и моральной свободы), его подчеркнутую литературность (цитата из Гамлета!) со взглядом и образом «простодушного» — то есть, в традиции Просвещения, неиспорченного дикаря?.. Почему откровенно *ироническое* упоминание богов помещает стихотворение в языческую традицию Римской республики и является «решающим» аргументом против того, чтобы рассматривать его как текст, подытоживающий пушкинскую программу жизни в 1836 году?.. Разрешить — или снять — эти вопросы можно только при одном условии: войдя в интертекстуальное поле пушкинского текста.

Уже при самом поверхностном знакомстве с «Из Пиндемонти» бросаются в глаза, во-первых, его очевидно стилизованный характер и, во-вторых, его ориентированность на различные

жанровые традиции: стихотворение напоминает и драматический монолог, и сатиру, и дидактическое послание, и элегию... Эти первые впечатления не обманчивы. Стихотворение действительно ориентировано на воспроизведение и обыгрывание различных жанровых традиций и различных текстов, связанных с этими традициями. Здесь Пушкин продолжил одну из линий, оформившихся в его творчестве уже на рубеже 20—30-х годов. Так, важным претекстом вызвавшего скандальный резонанс послания «Вельможе» стало послание Баратынского «К Богдановичу»³⁹. При создании «Из Пиндемонти» фигура Баратынского вновь оказалась для Пушкина исключительно важна.

В начале 1823 г. Баратынский написал послание «Гнедичу, который советовал автору писать сатиры». Список послания дошел до Пушкина осенью того же года. Поэт откликнулся на него в письме Дельвигу 16 ноября 1823 г.: «Сатира к Гнедичу мне не нравится, даром что стихи прекрасные; в них мало перца <...>». Впоследствии — отчасти и под воздействием критических замечаний Пушкина — Баратынский свое стихотворение совершенно переделал; в новом, кардинально переработанном виде, оно вошло в издание «Стихотворений» 1827 г. Пушкин это издание прекрасно знал: оно сохранилось в его библиотеке. Итак, послание Баратынского было знакомо Пушкину и в первоначальной и в последней редакции, которые находились между собой в довольно прихотливых диалогических — подчас полемических — отношениях, создающих особого рода семантическую напряженность⁴⁰.

Послание Баратынского должно было мотивировать отказ от возвышенной цели поэзии — в частности, от литературной и политической сатиры, от бичевания «глупости и пороков». В первой редакции этот отказ объяснялся, помимо прочего, отсутствием политических «прав» — в частности, права на полную свободу слова:

Гражданского глупца позволено ли мне
С негодным рифмачем цыганить наравне?
И справедливо ли, во смысле прямо здравом
Кому-либо из нас владеть подобным правом?

Далее, однако, мысль поэта парадоксально развивалась: даже если бы право на свободу слова было неограниченным, было бы

оно достаточно действенным? Баратынский склонен был отвечать на этот вопрос отрицательно. Даже полная свобода слова сама по себе будет бессмысленна в обществе, где отсутствуют мораль, совесть и «страх Божий». Политическая проблематика переводится в моральный план:

Но если полную свободу мне дадут,
Того ль я утрашу, кому не страшен суд,
Кто в сердце должного укора не находит,
Кого и божий гнев в заботу не приводит?

Как уже отмечалось, в печатную редакцию предшествующие четыре стиха не попали (видимо, не в последнюю очередь из цензурных соображений), и тема «полной свободы» оказалась ослабленно мотивированной и утратившей свой парадоксальный логический поворот. Но Пушкину, несомненно, были памятны и стихи рукописной редакции.

Пушкин в «Из Пиндемонти» как бы подхватывает и углубляет коллизию послания Баратынского. Всякая попытка «гражданского служения» в ситуации морального зла, господствующего в государстве и обществе, оказывается бессмысленной, нелепой и попросту достойной смеха. Эта мысль подтверждается новыми — весьма изощренными — отсылками к Баратынскому. Они заключены в знаменитых иронических стихах:

Я не ропшу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги...

Эти стихи — реплика на важное место послания-сатиры Баратынского:

Когда сей редкий муж, вельможа-гражданин,
От века сих вельмож оставшийся один,
Но смело дух его хранивший в веке новом,
Обширный разумом и сильный, громкий словом,
Любовью к истине и к родине горя,
В советах не робел оспоривать царя;
Когда, к прекрасному влечению послушный,
Внимать ему любил монарх великодушный,
Из благодарности о нем у тех и тех
Какие толки шли? — «Кричит он громче всех,
О благе общества как будто бы хлопчет,
А, право, риторством похвастать больше хочет;

Катоном смотрит он, но тонкого лъстеца
 От нас не угаит под строгостью лица.
 Так лучшим подвигам людское развращенье
 Придумать силится дурное побужденье;
 Так, исключительно посредственность любя,
 Спешит высокое унизить до себя;
 Так самых доблестей завистливо трепещет
 И, чтоб не верить им, на оные клеветет!

Пушкин, бесспорно, эти стихи хорошо помнил. Они отозвались и в IX строфе 8-й главы «Евгения Онегина» («И что посредственность одна // Нам по плечу и не странна»), и в хронологически близком к «Из Пиндемонта» наброску 1835 г.: («Развратник радуясь клеветет, // Соблазн по городу гремит, // А он, хохоча, рукоплещет»). Но в данном случае Пушкин повернул тему совершенно неожиданной стороной. Стихи Баратынского о «редком муже», не робевшем «оспоривать царя», подразумевали Н.С. Мордвинова. Мордвинов «оспоривал царя» главным образом именно по финансово-экономическим вопросам — то есть в точном смысле «оспоривал налоги»! Его выступления по соответствующим темам в Государственном Совете были хорошо известны: «мнения» Мордвинова распространялись в списках и широко обсуждались⁴¹. И здесь у Пушкина — сквозь образ из послания Баратынского — проступает вторая интертекстуальная отсылка, на этот раз к собственному стихотворению — «Мордвинову», которое также было написано в восторженно-патетических («одических») тонах и заканчивалось такими стихами:

Один, на рамена поднявши мощный труд,
 Ты зорко бодрствуешь над царскою казною,
 Вдовицы бедный лепт и дань сибирских руд
 Равно священны пред тобою.

Эти строки содержали в себе своеобразную «сакрализацию» государственной деятельности вельможи-гражданина (не случайно в этом контексте появление определения «священны»). Мотив сакральности гражданского подвига вельможи-гражданина, дерзающего «оспоривать налоги», усиливался тем, что последний катрен послания «Мордвинову» в свою очередь содержал интертекстуальную отсылку — к уже знакомому нам посланию Жуковского «Императору Александру». Формула «вдовицы бедный лепт» отсылает к тексту и контексту послания «Императо-

ру Александру», насыщенного «сакральными» образами и мотивами:

О, дивный век, когда певец царя — не льстец,
Когда хвала — восторг, глас лиры — глас народа,
Когда *все сладкое для сердца*: честь, свобода,
Великость, слава, мир, отечество, алтарь,
Все, все слилось в одно святое слово: царь.
И кто не закипит восторгом песнопенья,
Когда и нищета под кровлею забвенья
Последний бедный лепт за лик твой отдает...

Пушкин ценил послание Жуковского прежде всего за сквозящий в нем дух авторской и гражданской независимости. В конце мая — начале июня 1825 г. он писал по этому поводу А. Бестужеву: «Так! мы можем праведно гордиться: наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем пред ними отличается, что не носит на себе печати рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы. <...> Прочти послание к Александру (Жуковского в 1815 году). Вот как русский поэт обращается к русскому царю».

Актуализация послания «Императору Александру» (через активизацию «мордвиновской» темы) влечет за собой ряд новых ассоциаций, непосредственно связанных с политической проблематикой. С ориентацией на послание Жуковского Пушкин создал в 1826—1838 гг. серию стихотворений, прямо или косвенно адресованных новому царю («Стансы», «Во глубине сибирских руд...», «Друзьям»). В этом же ряду оказывалось и послание Мордвинову, связанное с циклом «николаевских» стихотворений общими сквозными темами, образами, мотивами (в том числе и темой Долгорукова как символа вельможи-гражданина) и даже интертекстуальными рифмами («Стансы»: «Но правдой он привлек сердца, // Но нравы укротил наукой, // И был от буйного стрельца // Пред ним отличен Долгорукой» — «Мордвинову»: «Сияя доблестью, // И славой, и наукой, // В советах недвижим у места своего // Стоишь ты, новый Долгорукой»; «Во глубине сибирских руд... Не пропадет ваш скорбный труд...» — «Один, на рамена поднявши мощный труд... Вдовицы бедный лепт и дань сибирских руд...»).

Драматизм ситуации 1826—1828 гг. заключался в том, что Пушкин оказался обвинен в низкопоклонстве и лести. Эти

обвинения вызвали его стихотворение-отповедь «Друзьям», в котором принципиально значимые аллюзии на Державина («Языком сердца говорю»)⁴² оказались переплетены с аллюзиями на Жуковского — прежде всего на то же «Послание Александру». Уже начальные стихи этого текста — «Нет, я не льстец, когда царю // Хвалу свободную слагаю» — отсылают к уже приведенным стихам из послания Жуковского: «О, дивный век, когда певец царя — не льстец». В переосмысленном виде использованы и другие образы из того же текста: «Но он мне царственную руку // Простер — и с вами снова я» — ср.: «Ты руку падшему, как брат, простер средь боя». Тема «лукавого льстеца», который скажет: «презирай народ, // Глуши природы голос нежный», отсылает к теме «народа» в послании Жуковского:

Предстатель за царей народ у Провиденья.
О! наши к небесам дойдут благословенья!
Поверь народу, царь, им будешь счастлив ты!

И, наконец, заключительные стихи: «Беда стране, где раб и льстец // Одни приближены к престолу, // А небом избранный певец // Молчит, потупя очи долу» — также контаминируют и вовлекают в новый контекст стихи Жуковского: «Оставь на время твой великолепный трон — // Хвалой неверною трон царский окружен» и (с интертекстуальными рифмами!): «На лиру с гордостью подымлет взор певец... // О, дивный век, когда певец царя — не льстец...»

Все эти подтексты как бы «свернуты» и инвертированы в стихах «Из Пиндемонти». Теперь Пушкин иронически отстраняется от еще недавно столь значимой для него ценностной парадигмы. Идея свободного «служения», уравниения «певца» с советником монарха, дерзающим «оспоривать» его и у трона отстаивающим истину, — все это представляется бессмысленным, смешным и никчемным — и не только потому, что «народ» не в состоянии оценить благородной жертвенности и благородного свободного союза поэта-советника и монарха, но и потому, что самая возможность такого союза теперь кажется сомнительной — в силу сомнительной «сакральности» самой власти.

Это разочарование во власти, утрата властью в глазах поэта сакрального ореола подтверждается еще одной аллюзией на текст послания Баратынского. Стих:

Или мешать царям друг с другом воевать, —

соотносится с темой «войны» в первой редакции послания Гнедичу:

Россия в тишине, а шумом непристойным
Воюет «Инвалид» с «Архивом» беспокойным.

Пушкинский стих — ироничный сам по себе — в свете послания Баратынского приобретает травестийно-бурлескный оттенок: «война царей» (традиционный эпический мотив!) корреспондирует с мелкими журнальными дразгами. То, что тема «войны царей» имплицитно связана с темой «журнальной войны», подтверждается непосредственно за ней возникающей темой печати, «морочащей олухов». Первоначальный вариант стиха: «В журнальных замыслах стесняет балагура» — звучал несколько иначе: «Еженедельного стесняет... балагура». В этой версии стих особенно тесно соотносился с первой редакцией послания-сатиры Баратынского:

Сказать Измайлову: болтун еженедельный,
Ты сделал свой журнал парнасской богадельней...

Связь формулы «еженедельный балагур» с формулой Баратынского «болтун еженедельный» в данном контексте несомненна⁴³.

Комплекс имплицитированных аллюзий закономерно ведет к заключительным стихам сатиры Баратынского:

Нет, нет! разумный муж идет путем иным <...>
Он не пытается, уверенный забавно
Во всемогуществе болтанья своего,
Им в людях изменить людское естество...

Итак, надежды улучшить мир и общество на основе прав и свобод, дарующихся гражданину и поэту, расцениваются Баратынским как «болтанье». На этом фоне афористический пушкинский стих:

Все это, видите ль, слова, слова, слова, —

приобретает дополнительный, диалогический смысл. «Гамлетовская» реплика, судя по всему, имеет двусмысленно-игровой

характер. Сам Пушкин в подстрочном примечании к соответствующему стиху указал на его цитатную природу («Hamlet»). Указание на литературный источник внутри лирического текста достаточно необычно, и при этом мало что проясняет: ведь «Words, words, words» Гамлета произнесены в контексте, имеющем мало общего с ситуацией пушкинского стихотворения... Смысл цитаты и смысл отсылки будут выглядеть по-иному, если предположить, что, говоря о Гамлете, Пушкин имел в виду прежде всего... Баратынского. О возможности такой интерпретации свидетельствуют стихи из пушкинского «Послания Дельвигу» (1827), где «Гамлет» выступает как перифрастическое обозначение русского поэта:

Или как Гамлет-Баратынский
Над ним задумчиво мечтай.

В черновике «Из Пиндемонти» строка о «словах» начиналась так же, как стих из послания Дельвигу: «Как Гамлет»... Отсылка к реплике Гамлета «слова, слова, слова», таким образом, оказывается не только отсылкой к Шекспиру, но вместе с тем (а может быть, и прежде всего) отсылкой к иронической реплике Баратынского о «болтанье», неспособном «изменить людское естество»⁴⁴.

*«По прихоти своей скитаться здесь и там»:
трансформация мифа о золотом веке*

Если первая часть «Из Пиндемонти» по-преимуществу «негативна», то вторая содержит в себе идеальную программу жизни; первая строится в основном как сатирическое послание-инвектива, вторая активизирует — и переосмысляет — традиционные мотивы элегии и идиллии. Несомненно, особенным значением наделена здесь отмеченная еще М.О. Гершензоном цитата из «Элегии из Тибулла» Багюшкова («По прихоти своей скитаться здесь и там»)⁴⁵. Эта цитата и ее поэтические функции уже были предметом тонкого анализа В.В. Гиппиуса. Гиппиус, пытаясь систематизировать и дифференцировать материал сделанных Гершензоном наблюдений над пушкинскими «плагиатами», отнес соответствующую цитату к числу «случаев совпадения словесных оборотов (чаще всего глаголов с дополне-

ниями), более или менее нейтральных в смысловом отношении, но уже организованных ритмически и переходящих из одной поэтической мастерской в другую, в качестве не столько смысловых, сколько ритмико-синтаксических элементов»⁴⁶. При этом он замечал: «...Батюшковские стихи —

И кормчий *не дерзал* по хлябям разъяренным
С Сидонским багрецом и с золотом бесценным
На утлом корабле *скитаться* здесь и там

имеют смысл одного из нескольких отрицательных примеров для изображения золотого века, причем все примеры вместе только иллюстрируют лирическую фразу «зачем мы не живем в златые времена». Тем более второстепенно полустигматические «скитаться здесь и там» — несамостоятельное и синтаксически. В пушкинском же стихе —

По прихоти своей *скитаться* здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам...

как в инфинитиве, так и в наречиях, заключена полнота лирического смысла. Перед нами случай *отяжеления* смыслом заимствованной словесно-ритмической формулы»⁴⁷.

Все эти наблюдения и соображения чрезвычайно важны. Однако вряд ли справедливо было бы свести смысл пушкинской «аллюзии» только к усвоению ритмико-синтаксического элемента, отвлеченного от содержательного плана. Скорее наблюдения Гиппиуса объективно свидетельствуют об обратном — о семантической наполненности этого стихового «батюшковизма». Исследователь прав: перед нами пример очевидного смыслового «отяжеления» чужой формулы, но это отяжеление оказывается возможным именно потому, что на него ложится, так сказать, двойная нагрузка — быть не просто формой выражения определенной поэтической идеи, но вместе с тем — знаком и, в известном смысле, метонимическим заместителем всего батюшковского контекста, с которым в заключительной части «Из Пиндемонти» возникает напряженный диалог.

У Батюшкова соответствующая полуфраза — действительно, «один из отрицательных примеров для изображения золотого века». И эта полуфраза, и вся элегия (по отношению к которой формула выступает как метонимический знак) составляют

часть ценностной парадигмы поэзии Батюшкова, ее мифа о золотом веке. В этом мифе представление об абсолютном (и недостижимом) счастье связывается с неподвижностью, укорененностью и стабильностью (ср. в «Воспоминании»: *«Блажен стократ, кто с сельскими богами // Спокойный домосед, земной вкушает рай // И, шага не ступя за хижину убогу, // К себе богиню быстроногу // В молитвах не зовет»*; «Мои Пенаты»: *«Отчески Пенаты! О пестуны мои!»* и пр.; «Таврида»: *«Под небом сладостным полуденной страны // Забудем слезы лить о жребии жестоком...»*). Этому комплексу всегда противопоставляется — как зло и роковое проклятие — необходимость *скитаться*, вынужденная судьбой и внешними обстоятельствами, враждебными человеку. Само слово «скитаться» приобретает у Батюшкова устойчивое негативное содержание («Разлука»: *«Напрасно я скитался...»*; «Гезиод и Омир соперники»: *«Певец божественный, скитаяся как нищий, // В печальном рубище, без крова и без пищи...»*; «Умиравший Тасс»: *«От самой юности игралище людей, // Младенцем был уже изгнанник; // Под небом сладостным Италии моей // Скитаяся, как бедный странник...»*; список такого рода примеров мог бы быть пополнен). Элегия из Тибулла выступает как бы своеобразной концентрацией этого мотивного комплекса.

Использование речения Батюшкова в стихотворении Пушкина напоминает о контексте — то есть о самой идее золотого века как недостижимого идеала, но одновременно инвертирует самый этот контекст. Представление о счастье теперь ассоциируется именно с возможностью *скитаться*; однако скитание парадоксально связуется не с *необходимостью*, а со *свободой*: речение «скитаться здесь и там» соединяется с подчеркнуто противостоящей батюшковской модели уточняющей формулой — «по прихоти своей».

К этому следует добавить еще одну важную антитезу. Батюшковский «кормчий» вынужден скитаться здесь и там из прагматически-утилитарных соображений. Пушкинский же идеал связан не просто со свободной, но и с вызывающе «бесполезной» (с точки зрения «общества») деятельностью. Что же, однако, представляет собой эта «бесполезная» деятельность и в чем ее притягательность для пушкинского героя?..

В распространенном толковании (особенно изощренно разработанном Е. Тоддесом) пушкинское описание «лучших прав»

(«По прихоти своей скитаться здесь и там, // Дивясь божественным природы красотам...») предстает апологией гедонистического эстетизма: по Тоддесу, оно «прокламирует индивидуалистическую и <...> секуляризованную программу...». Между тем такая интерпретация представляется во многом односторонней, а во многом — попросту неверной. В ее основе лежат как неоправданно суженное понимание христианской этики и ее отношений с «мирской» жизнью, так и сомнительные филологические соображения.

Одним из доказательств тому, что данное Пушкиным описание «лучших прав» противоречит христианской этике, Тоддес видит в стихах от «Зависеть от царя...» до «Бог с ними! никому // Отчета не давать...». Исследователь заключает: «“Бог” (хотя бы в семантически редуцированном речении) на разрыве стиха 13 отходит к “царю” и “народу” — право “никому отчета не давать” должно освободить “я” и от отчета Богу»⁴⁸. Интерпретация смелая — но для нее нет достаточных оснований — ни грамматических, ни семантических. В языке пушкинской эпохи (как, впрочем, и в современном) речение «Бог с ними!» никогда не выступало для выражения отказа субъекта «от отчета Богу». Наоборот: оно означало передачу на суд Божий враждебного или недоброжелательного по отношению к «я» объекта⁴⁹. Пушкин выстраивает в «Из Пиндемонти» не оппозицию «Я — Бог, царь и народ» (как получается, если следовать толкованию Тоддеса), а оппозицию «Я и Бог — Царь и народ». Стихи: «Никому отчета не давать» — в контексте пушкинского стихотворения несомненно означают: «Не давать отчета никому из земных властей», то есть «Не давать отчета никому, кроме Бога»⁵⁰. «Вне Бога» пребывает не свободная личность, а несвободная власть; ни либертинского атеизма, ни гедонистического эстетизма здесь нет.

О гедонистическом эстетизме, впрочем, следует сказать подробнее. С. Давыдов среди аргументов в пользу выключенности «Из Пиндемонти» из христианской парадигмы указывает и следующий: «...В «Из Пиндемонти» божественная красота природы поставлена на одну ступень с рукотворной красотой искусства»⁵¹. В этом отношении исследователь противопоставляет «Из Пиндемонти» «Памятнику», где божественному отдан приоритет («Веленью Божию, о Муза, будь послушна...»). Достаточны ли, однако, основания для такого противопоставления?..

Рассматривая пушкинский текст на фоне так называемого «религиозного цикла» (и по контрасту с ним), исследователи (в том числе и С. Давыдов) исключили из сферы внимания «Полководца», который для прояснения смысла «Из Пиндемонта» принципиально важен. Только в соотнесенности с «Полководцем» могут быть адекватно истолкованы многие мотивы стихотворения, в том числе и смутившее С. Давыдова «уравнивание» божественных красот природы и рукотворных красот искусства.

Фраза: «Пред созданьями искусств и вдохновенья // Трепещи радостно в восторгах умиленья» — отсылает — мотивно, лексически, идеологически — к последним стихам «Полководца»: «Но чей высокий лик в грядущем поколенья // Поэта приведет в восторг и умиленья». Этот фон проясняет пушкинскую позицию, демонстрирует, какого рода искусство предполагается предметом поклонения. Это искусство, запечатлевающее наиболее высокие и героические — сакральные, по Пушкину, — проявления человеческого духа. В этой связи и формула «создания искусств и вдохновенья» приобретает особую семантическую глубину. Она отсылает опять же к «Полководцу»: «искусства» указывают на момент личного и человеческого в творчестве (проясняющий аналог «искусствам» — «своя мысль» в «Полководце»), вдохновенье — на присутствие в нем сверхличного и трансцендентного (формула «невольное вдохновенье» в «Полководце» проясняет этот сверхличный, сакральный элемент). В «уравнивании» божественных красот природы и рукотворных произведений искусства нет ничего кощунственного и ничего противостоящего христианству. Туристическое турне с обязательным посещением «художественных достопримечательностей» представлено в «Из Пиндемонта» как паломничество к «святыням красоты», выразившим наиболее тесно связанную с сакральным началом сторону человеческого гения. Идея «Полководца» свидетельствует об этом совершенно недвусмысленно. Перед нами отчетливо религиозная — хотя, очевидно, внецерковная — концепция идеального пути и идеальной свободы, которую только и может предоставить «мир сей» человеку⁵².

Е.А. Тоддес заключил, что в пушкинском тексте «слова» не несут подлинной ценности и что в контексте стихотворения «подразумевается дискредитация не только «прав», но и «слов», чем они (имплицитно и литература) исключаются из системы ценностей «я» <...> Что это так — подтверждается в стихах 18—

19: «создания искусств» в ряду с «природы красотами» — явно произведения невербальных (и не сценических), изобразительных искусств, с которыми прежде всего знакомятся путешественники...»⁵³.

Что это *не совсем* так — подтверждается поэтическим контекстом, прежде всего связями «Из Пиндемонти» с «Полководцем». В последнем выстраивается такая связь: *герой*, осуществляющий священную миссию и в своем героическом подвижничестве «подражающий Христу», — *художник*, запечатлевающий героя по наитию собственной мысли и по невольному вдохновению, — *поэт*, приходящий «в восторг и умиление» при созерцании художественного творения, а затем передающий свои эмоции читателю. Таким образом, *поэт* оказывается участником той цепи, через которую сакральное начало манифестируется и циркулирует в жизни. Идеи, воплощенные в «Полководце», имплицированы и в стихотворение «Из Пиндемонти».

То, что литература не исключается Пушкиным из системы ценностей «я», подтверждается, наконец, и тем, что вскоре после создания «Из Пиндемонти» появилось произведение, в котором соответствующая мысль была выражена уже эксплицитно, причем в ее экспликации активизировался широчайший спектр интертекстуальных связей и отношений. Речь идет о стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Империя и свобода («Памятник»)

К нему не зарастет народная тропа...

А. С. Пушкин

Что это за скверный город! только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор — черт знает откуда и нанесут всякой дряни!

Н. В. Гоголь. Ревизор, д. I, явл. V.

Александровская колонна или Александрийский маяк?

Ни одно из пушкинских стихотворений не вызывало столько противоречивых толкований, как «Памятник»⁵⁴. При этом большинство интерпретаций (а среди них есть очень тонкие и изощренные!) либо стремятся выявить смысл «Памятника» «изнут-

ри» текста, посредством «медленного чтения», либо привлекают для его истолкования внешние биографические факты — небезынтересные сами по себе, но способные объяснить — с большей или меньшей убедительностью — разве что психологические предпосылки тех или иных художественных решений, но не сами эти решения. Для объяснения центральных проблем, связанных с «Памятником», необходимо поставить его в историко-культурный и литературный контекст.

Бесспорно, ключевой смыслообразующей оппозицией пушкинского стихотворения оказывается антитеза — *Памятник нерукотворный // Александрийский столп*. Но прежде чем пытаться подвергнуть ее смысл герменевтическим толкованиям, необходимо ответить на элементарный по видимости, но, как оказывается, очень непростой вопрос: что чему противопоставляется? Иначе говоря: что такое «Александрийский столп»? И что такое «нерукотворный памятник»?

Существуют две основные традиции объяснения смысла «Александрийского столпа»: согласно первой, Пушкин имел в виду Александровскую колонну в Петербурге; согласно второй — Александрийский маяк, одно из легендарных «семи чудес света». Версия, связующая Александрийский столп с Александровской колонной, обычно вызывает у ее противников два возражения. Первое — так сказать, «аксиологического» порядка: Александр I, которому была посвящена колонна, *sub specie aeternitatis* слишком «мелкая» фигура, чтобы Пушкин мог сопоставлять с ним бессмертие своей поэзии. Этот аргумент живо напоминает предложение В. Вересаева видеть в «Памятнике» пародию на Державина — на том только основании, что не мог же Пушкин всерьез «подражать» столь незначительному стихотворцу или тем паче вступать с ним в серьезный диалог (не Шекспир все-таки!)⁵⁵. Второе возражение — более существенное — грамматическое: эпитет «александрийский» по правилам русского словообразования может быть произведен не от имени Александра, но только от Александрии. На это возразить действительно трудно. А. Шустов, сторонник отождествления Александрийского столпа с Александровской колонной, предложил в пользу своего толкования довольно хитроумную «филологическую» аргументацию. По мнению автора, замена прилагательного «Александровский» на «Александрийский» «произведе-

дена... исключительно по соображениям стихотворной метрики. Это — своеобразный *неологизм*, поэтическая находка поэта: «Александрийский» легко вписывается в четырехстопный ямбический размер. Напомним, что аналогичная «подгонка» под ямб была сделана Пушкиным и <для> слова «нерукотворенный» → «нерукотворный» из того же стихотворения»⁵⁶. Аргументация Шустова, однако, не выдерживает критики: даже если Пушкин создавал неологизмы (обычно шуточные, вроде *кюхельбекерно*), он законов языка не нарушал; мысль же о том, что Пушкин совершил это насилие над языком для того, чтобы втиснуть слово в четырехстопный ямб, исполнена непреднамеренного комизма. Апелляция к «нерукотворному» здесь совершенно некстати: слово это, вопреки утверждению Шустова, не было пушкинским «неологизмом» и бытовало как в живой речи, так и в литературе⁵⁷; никакой «подгонки под ямб» поэт здесь не делал.

Исходя из грамматических соображений, Анри Грегуар предложил считать, что Пушкин под Александрийским столпом подразумевал Александрийский маяк⁵⁸. Эта гипотеза, вызвавшая в свое время возражения В. Ледницкого и М.П. Алексеева, недавно вновь была поддержана такими разными во многих отношениях исследователями, как Г.Г. Красухин⁵⁹, С.А. Фомичев⁶⁰ и М.Ф. Мурьянов⁶¹. Поэтому на данной версии стоит остановиться подробнее.

В чем смысл противопоставления «нерукотворного памятника» и Александрийского маяка? Сопоставить нерукотворный памятник с давно исчезнувшим с лица земли сооружением — значит свести на нет всю поэтическую остроту и всю грандиозность и горацанской, и державинской антитезы (там «памятники» как-никак противопоставлялись тысячелетним пирамидам, пережившим Египетское царство и символизирующим не только грандиозность, но и долголетие)⁶². С другой стороны, было бы странным (и, заметим, совершенно не пушкинским) ходом сравнивать поэтический «памятник» с сооружением хотя и прославленным, но имевшим не мемориальное, не сакральное, а *утилитарное, практическое* назначение. Не намеревался же Пушкин противопоставлять долговечность поэзии преходящей славе инженерной мысли?..

Но, самое важное, понимание «Александрийского столпа» как Александрийского маяка решительно противоречит пушкинскому словоупотреблению: как отметил еще В. Ледницкий, Пушкин никогда не называл соответствующее сооружение ни Александрийским маяком, ни тем более Александрийским столпом, но только Фаросом⁶³. К этому следует добавить, что называть маяк столпом Пушкин никогда и не *смог бы*. Пушкин знал: «столп» — это колонна⁶⁴. В соответствии с лексическими и стилистическими нормами эпохи, столпами в пушкинской поэзии именуется только колонны (ср. «Воспоминание о Царском Селе» 1829 г.: «*Ее любимые сады // Стоят населены чертогами, вратами, // Столпами, башнями, кумирами богов; // Садятся призраки героев // У посвященных им столпов*» [имеются в виду мемориальные колонны и обелиски в Царском Селе]). Фаросский же маяк — не колонна, а грандиозное и массивное архитектурное сооружение. Пушкин — в отличие от современных исследователей — знал это хорошо...

Бесспорно, у Пушкина *памятник* противопоставляется *памятнику* же, и противопоставление это не менее, а более остро, чем у Горация и его подражателей. И в то же время никакого противоречия с грамматикой в «Памятнике» нет. Эпитет «Александрийский» в пушкинском тексте — не неологизм и не грамматическая вольность. Обозначая *петербургскую* Александровскую колонну, эпитет действительно связан с *египетской* Александрией. Попытаемся разъяснить этот мнимый парадокс.

Петербург — Александрия

Образ Александрии в восприятии людей 1830-х годов был прежде всего символическим образом блеска и внешнего величия, соединенных с деградацией и глубоким внутренним кризисом. Это был символ разложившегося «языческого» мира, должного погибнуть перед лицом нового, истинного учения. Именно в такой функции выступает Александрия в 6-м Философическом письме П.Я. Чаадаева: «И если <...> взор мудрого человека обратится к прошлому, мир, каким он был в момент, когда сверхъестественная сила заставила человеческий разум принять новое направление, предстанет его воображению в его настоящем свете — развращенным, окровавленным, изолгав-

шимся <...> Глубокая мудрость Египта, пленительные красоты Ионии, суровые доблести Рима, *ослепительный блеск Александрии*, что с вами случилось? — спросил бы он себя. Блестящие цивилизации, древние, как мир, вскормленные всеми силами земли, связанные со всеми славками, со всеми величиями, со всеми господствами и наконец с самой мощной властью, когда-либо попиравшей землю, как могли вы исчезнуть с лица земли?» И ответ на этот вопрос не замедлил: «Вовсе не варвары разрушили старый мир; он был истлевший труп; они лишь развеяли прах его по ветру»⁶⁵. Пушкину эти не опубликованные при жизни автора строки были прекрасно знакомы: текст 6-го письма Чаадаев передал Пушкину в надежде, что тот сумеет помочь напечатать его в Петербурге.

Черты «александрийскости» Чаадаев находил и в современности. Осенью 1831 года он писал Пушкину (кстати, там же, где сетовал о судьбе 6-го Философического письма): «...Взгляните, мой друг: разве не воистину некий мир погибает и разве для того, кто не обладает предчувствием нового мира, имеющего возникнуть на месте старого, здесь может быть что-либо, кроме надвигающейся гибели». О современности Чаадаев говорит теми же словами, что и о погибших древних цивилизациях. Имплицированная параллель «античная древность — современность» в этом письме более чем прозрачна...

Эксплицитный характер эта параллель приобретает у П.А. Катенина В 1829 г. Катенин создает гекзаметрическую «Элегию» — одно из лучших своих произведений. «Элегия» строилась на виртуозно выдержанном двупланном принципе: в ней давался рассказ — с соблюдением «национально-исторического колорита» — о судьбе греческого воина-певца Евдора. Рассказ, однако, вместе с тем оказывался повествованием — точным до деталей — о судьбе самого Катенина. Двупланным был образ Евдора, двупланным оказывался и образ царя Александра, которому служил Евдор: это и Александр Великий, и — одновременно — император Александр Павлович. Санкт-Петербург в этой двупланной системе оказывается древней Александрией («град Птолемея»). Изнеженная, пребывающая в состоянии декаданса александрийская (петербургская) цивилизация противопоставляется прежним героическим временам персидских (читай: антинаполеоновских) войн. Пушкин катенинскую «Эле-

гию» знал хорошо, а на современный подтекст «александрийской» темы Катенин дополнительно обратил специальное внимание Пушкина в письме к нему от 4 января 1835 г.⁶⁶

Все подобные проекции были для Пушкина тем более важны, что его собственная мысль работала в сходном направлении. В последние годы он был занят замыслами, в которых должна была рисоваться картина распада и декаданса античного мира, изжившего себя и вступившего в стадию «падения». Связь «античных» замыслов Пушкина с современностью хорошо изучена. «Рассуждения о падении человека, о падении богов, о общем безверии» (такой тезис есть в так называемой «Повести из римской жизни», в разделе «О Клеопатре») должны были разрешиться появлением «христианина»⁶⁷. Появление представителя новой религии прямо корреспондирует с чаадаевскими идеями (и, возможно, в определенной степени навеяно ими).

Возможность античных, в частности александрийских, проекций усиливалась благодаря присутствию в истории и самом облике северной столицы богатого символического пласта, который изначально был увязан с определенными мифологизирующими моделями. Ю.М. Лотман обоснованно увидел в Петербурге ярчайшее выражение архетипа «эксцентрического» города. Исследователь соотнес его в этом плане с Константинополем («невечным, обреченным Римом»)⁶⁸. Однако в ситуации 30-х годов явно выдвигалась на первый план другая параллель: *Петербург — Александрия*. Важным оказывалось не только то, что Петербург, подобно Александрии, — это призванный служить символом могущества новой империи *искусственный* город, воздвигнутый на завоеванной территории, в устье великой реки. Важным было и то, что это город — принципиально *чужой* той стране, на краю которой вознесся «по манию царя» (такой неорганичности, инородности, кстати, никогда не было ни в реальном, ни в мифологизированно-символическом образе Константинополя). Утонченная и космополитическая искусственная эллинская цивилизация на периферии абсолютно чужого и враждебного ему патриархального египетского мира могла давать в 30-е годы (когда сама антитеза Петербург — Москва, resp. Петербург — Россия выходит на первый план) разительную параллель искусственному «европейскому» Петербургу в его отношении с патриархальной «святой Русью».

Ко времени создания «Памятника» Петербург уже давно осмысливался в античной перспективе: «Античность, претворенная в архитектурный стиль классицистической эры, создавала культурный фон, на котором протекала жизнь человека первой трети XIX века. Законченным символом антикизации культуры и жизни становится Петербург, в облике которого эта тенденция к концу первой трети XIX века достигает своего апогея»⁶⁹. Официальная политическая мифология стремилась связать эту антикизацию с доктриной *Translatio* и соответственно представить Петербург как «Северную Пальмиру», «Новый Рим» или «Новые Афины». Важным элементом такой мифологизации становился классический архитектурный ансамбль столицы, ее дворцы и памятники, «кумиры». С особой яркостью эта антикизирующая мифологизация Града выразилась в «Шествии по Волхову Российской Амфитриды» Державина — стихотворении, прекрасно известном Пушкину⁷⁰:

Петрополь встает на встречу;
Башни всходят из-под волн.
Не Славенска внемлю вечу,
Слышу муз афинских звон.
Вижу мраморы, граниты
Богу возносятся на храм;
За заслуги знамениты
В память вождям и царям
Зрю кумиры изваяны.

В восприятии Петербурга культурными деятелями 30-х годов, однако, происходит значимая трансформация старой метафоры: Петербург начинает осознаваться не как центр и символ новой античности, а как символ античности умирающей, с одной стороны — ориентализованной, а с другой — уже подточенной декадансом. Словно для того чтобы усилить «александрийские» ассоциации, в 30-е годы правительство осуществляет ряд акций, привносящих в облик северной столицы резкие «египетские» черты. В 1832—1834 гг. перед фасадом здания Академии художеств сооружается пристань по проекту придворного архитектора Карла Тона. На ней устанавливаются два сфинкса, специально привезенных из Египта⁷¹, рядом с ними — лотособразные бронзовые светильники в египетском стиле, а затем — четыре грифона... Египетская пристань должна была

служить символическим выражением имперских амбиций, в частности указывать на ту роль, которая отводилась в новой внешней политике Ближнему Востоку...⁷² Между тем совершенно особый эффект (видимо, незапланированный) египетские сфинксы приобретали на фоне неоклассического («греческого») фасада здания Академии художеств: возникшее сочетание «Египта» и «Греции» создавало чрезвычайно зримый образ «Александрии»⁷³. Видимо, именно визуальные впечатления от столичных сфинксов послужили материалом для зарисовки александрийской ночи в пушкинском отрывке, связанном с замыслом петербургской повести «Мы проводили вечер на даче...»: «...Море, как зеркало, лежит недвижно у розовых ступеней полукруглого крыльца. Сторожевые сфинксы в нем отразили свои золоченые когти и гранитные хвосты...» В пушкинском тексте граница между Александрией и Петербургом принципиально и знаково размывалась: столица воспринималась в «александрийском» модусе, а Александрия — в «петербургском»...⁷⁴ При таком восприятии Петербурга осмысление *Александровской* колонны как *Александрийского* столпа оказывалось в высшей степени естественным. Образ становился (вполне в духе поздней пушкинской поэзии) семантически многозначным и символически насыщенным.

Двупланность образа верифицируется важным стиховым моментом. В законченном незадолго до «Памятника» «Медном всаднике» (исключительная роль которого в развитии «петербургского мифа» не требует комментариев) содержится знаменитый стих, своего рода метонимическая концентрация петербургской темы — *Адмиралтейская игла*. Именно как символ «петербургской темы» он и был воспринят позднейшими авторами, репродуцировавшими его в огромном количестве цитат, вариаций и комментариев⁷⁵. Однако первым использовал этот стих в качестве «цитатного»... сам Пушкин. Заключительная строка первого четверостишия «Памятника» — *Александрийского столпа* — представляет собой многоуровневую **стиховую цитату** из «петербургской повести». Пушкин повторил редкостный ритмический вариант четырехстопного ямба (UU|U—|UU|U—), в аналогичных позициях расположил изосиллабичные слова (представляющие собою аналогичные части речи), со сходной — во всяком случае эквивалентной — фонетической и графической фактурой и со сходной семантикой (архитектурная вертикаль)⁷⁶.

«Александр Великий»

Но это лишь одна из ступеней в выстроенной Пушкиным семантической лестнице. Для создания соответствующего образа важно было и то, что в самом названии древней Александрии присутствовало имя Александра Македонского. Пушкин обыгрывает и эту связь, получавшую особый смысл в контексте русской государственной мифологии.

Одним из важных компонентов «александровского мифа» было уподобление императора Александра Павловича Александру Великому. Оно стало устойчивой чертой панегирической литературы буквально с первых дней рождения будущего государя⁷⁷. Особое значение соответствующая параллель приобрела на победоносном этапе антинаполеоновских войн, особенно в триумфальном 1814 году. отождествление Александра I с Александром Македонским в эту пору обыгрывается в ряде поэтических текстов, в том числе вышедших из-под пера виднейших литераторов эпохи:

Се в лавр и в пальмы увенчанный
Великий Александр идет
(Державин)

Кому гремят вселенной лики;
Без лести, в искренних хвалах
Дают название *Великий?*
(Н. Карамзин. Освобождение Европы
и Слава Александра I)⁷⁸

Когда летящие отсюда шумны клики
В один сливаясь глас, тебя зовут: *Великий!*
(В. Жуковский. Императору Александру)

Тема «Александра Великого» вновь актуализировалась в момент открытия Александровской колонны: Иван Бутовский, автор официозной брошюры «Об открытии памятника императору Александру Первому», описывая устроенный перед колонной парад русской армии, не преминул заметить, что она своими достоинствами превзошла бы воинство Александра Македонского⁷⁹. Наконец, в имевшейся в библиотеке Пушкина польской оде (с параллельным французским текстом) — *Ode sur la colonne colossale élevée a L'Empereur Alexandre I (1834)* —

также проводилась эта параллель — разумеется, в пользу Александра Павловича: «...анонимный польский поэт все время играет на тождестве имен русского императора и македонского властителя и на противопоставлении их воинских целей: античному завоевателю противопоставлен русский “освободитель Европы” и “миротворец”»⁸⁰.

Все эти моменты «александровского мифа» давали Пушкину дополнительные основания для двупланной семантической игры: *Александровская колонна* уподоблялась «столпу», возведенному в *Александрии* в память победоносного властелина *Александра Великого*. Игра оказывалась похожей на ту, что была осуществлена в катенинской «Элегии», только стала еще более изощренной... Двупланность такой игры усугублялась тем, что мемориальный «столп» в Александрии действительно существовал: памятником Александру Великому в пушкинскую эпоху считался так называемый «Помпеев столп» — мемориальная колонна на окраине Александрии. Об этом «столпе», одиноко высящемся на окраине некогда великого, но пришедшего в запустение города, Пушкин в середине 30-х годов должен был хорошо знать⁸¹. Образ Помпеева столпа не только присутствовал в культурном сознании эпохи, но и резко активизировался в связи с сооружением Александровской колонны. В книге Огюста Монферрана, призванной увековечить историю и смысл монумента, Помпеева колонна открывала список высочайших колонн мира (100 футов) — Александровская колонна его замыкала (154 фута)⁸². Разумеется, этот список приводился не случайно: Александровская колонна как бы завершала ряд величайших памятников величайших империй, в начале и конце которого оказывались империи двух Александров. В этом контексте ясно, что *реальный* «Александрийский столп» — мнимый памятник Александру Великому — составляет второй план пушкинского многосмыслового образа⁸³. Семантическая игра уже на номинативном уровне заключала в себе иронию: как известно, поэт был весьма невысокого мнения о полководческом гении «нового Александра» («Под Австерлицем он бежал; // В двенадцатом году дрожал. .»).

Александровская колонна и сакрализация империи

Но — и здесь можно согласиться с распространенной точкой зрения — если бы речь шла *только* о монументе Александру, Пушкин, возможно, и не сделал бы соответствующую антите-

зу смысловым центром своего стихотворения. Однако колонна, официально именованная памятником Александру, претендовала на большее: она задумывалась как своего рода символическое воплощение идеи русской государственности. Главным истолкователем символического смысла нового монумента оказался В.А. Жуковский — один из основных создателей Александровского мифа в эпоху антинаполеоновских войн. В уже упоминавшейся статье «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года» — блестящем манифесте идеологии «официальной народности» — он интерпретировал Александровскую колонну как символический образ России: «Не вся ли это Россия? Россия, созданная веками, бедствиями, победою? Россия, прежде безобразная скала, набросанная медленным временем, мало по малу, под громом древних междоусобий, под шумом половецких набегов, под гнетом татарского ига, в боях литовских, сплоченная самодержавием, слитая воедино и обтесанная рукою Петра, и ныне стройная, *единственная в свете своею огромностию колонна*?»

В Александровской колонне, по Жуковскому, символически слились две ипостаси Российского государства — историческое прошлое и эсхатологическое грядущее (вечность), земное и небесное. Наиболее отчетливо эти два начала соединились в фигуре «крестоносного ангела». Сам же ангел трактовался как символический образ сакральной самодержавной государственности, которой и принадлежит заслуга «спасения» России и преобразования ее из «безобразной скалы» в «стройную, единственную в свете своею огромностию колонну». Россия процветет, «вверенная самодержавию, коим некогда была создана и упрочена ее сила, и коего символ ныне воздвигнут перед нею царем ее в лице сего крестоносного ангела, а имя его: *Божия Правда*».

По сути дела, в истолковании Жуковского Александровская колонна оказалась уподоблена Древу Жизни, спасительному Кресту Господню. Отсюда проистекала имплицитированная в описание символика Ветхого и Нового Заветов: предшествующая история России (закончившаяся с царствованием Александра) «прообразует» ее грядущее благоденствие, наступившее «тысячелетнее царство» («Россия... вступила ныне в новый великий период бытия своего...»).

Сооружение колонны, «единственной в свете своею огромности», «сакрализовало» не только нелюбимого Пушкиным государя, но и государственную власть как таковую. Воздвижение колонны явно отражало претензии николаевского царствования на роль *священного царства*, «теократической» монархии. Александровская колонна внесла важнейший штрих в формирование облика Петербурга как конкурента града Св. Петра, как «Нового Рима»⁸⁴, наполненного символическими архитектурными репликами на ватиканские святыни. Александровская колонна как бы превращала Дворцовую площадь в символический аналог площади перед собором Св. Петра в Ватикане. В центре ватиканской соборной площади 14 сентября 1586 года, в праздник Крестовоздвижения, был установлен древний египетский (!) обелиск, увенчанный христианским крестом (!). Эта акция, официально считавшаяся символическим выражением победы христианства над предрассудками язычества, фактически выражала укрепление позиций папской власти в условиях контрреформации, означала победу католицизма над протестантизмом⁸⁵. Открытие колонны совершилось с необычайными торжествами, впечатлившими всю Европу и послужившими образцом для позднейших акций подобного рода.

Сооружение Александровской колонны было в свою очередь до деталей спроецировано на давние ватиканские торжества. Вряд ли случайно при этом в статье Жуковского подчеркнута сближались впечатления от созерцания торжества открытия колонны и созерцания римских святынь: «...то было поразительное чувство высокого, неотделимое от предмета, его возбудившего; такое же чувство, какое потрясло мою душу, когда <...> я увидел Рим посреди его запустевшей равнины, когда подходил ко храму Св. Петра, и остановился под его изумительным сводом». Если Александровская колонна оказывалась функциональным и композиционным аналогом ватиканского крестоносного обелиска, то Зимний дворец — функциональным заместителем Собора Святого Петра, то есть воплощением и символом сакральной власти⁸⁶.

Впрочем, Зимний дворец и Александровская колонна в этой символической спроецированности корреспондировали: фигура крестоносного ангела на вершине колонны определенно использовала общую композицию и некоторые детали скульптур-

ного изображения Христа с фасада собора Св. Петра. При этом, однако, Монферраном и Орловским были сделаны некоторые знаменательные изменения по сравнению с ватиканским «оригиналом»: если на фасаде римского собора был представлен Христос, *несущий свой крест* и тем самым указующий народам путь спасения, то на вершине Александровской колонны был поставлен ангел, торжественно *водрузивший крест* над поверженным змием. Образ ангела был, как известно, наделен несомненными портретными чертами Александра I: скульптура Орловского реализовала популярное в годы антинаполеоновских войн метафорическое прозвище Александра. «Наш ангел» действительно слился с образом ангела, символизирующего самодержавную власть. В таком прочтении актуализировалась старинная европейская концепция «двух тел» государя: одного — тленного, физического, другого — нетленного, связанного с сакральной харизмой государственности. Теократическая символика трансформировалась в Александровской колонне в соответствии с мифологией и риторикой антинаполеоновской эпохи, постоянно соотносившей Александра с Христом Торжествующим. Монархия предстала как священная сила, победившая инфернальное зло.

К этому следует добавить, что само открытие колонны осуществлялось в подчеркнуто «православном» антураже. Оно сопровождалось торжественным богослужением у подножия колонны, в котором принимали участие коленопреклоненные войска и сам император. Это богослужение под открытым небом, несомненно, было символически спроецировано на исторический молебен русских войск в Париже 29 марта (10 апреля) 1814 года, в день Православной Пасхи. Символика этого акта была увековечена в послании Жуковского «Императору Александру». Теперь Жуковский давал символическое толкование новому молебну: «Нельзя было смотреть без глубокого душевного умиления на государя, смиренно стоящего на коленях впереди сего многочисленного войска, сдвинутого словом его к подножию сооруженного им колосса. Он молился о брате, и все в эту минуту говорило о земной славе сего державного брата: и монумент, носящий его имя, и коленопреклоненная русская армия, и народ, посреди которого он жил, благодушный, всем доступный <...> Как поразительна была в эту минуту сия противополо-

ложность житейского величия, пышного, но скоропреходящего, с величием смерти, мрачным, но неизменным; и сколь красноречив был в виду того и другого сей ангел, который, непричастно всему, что окружало его, стоял между землею и небом, принадлежа одной своим монументальным гранитом, изображающим то, чего уже нет, а другому лучезарным своим крестом, символом того, что всегда и навеки».

Однако оживленная всей атмосферой празднеств параллель «Александр Благословенный — Александр Великий» придавала всей символике и самому торжеству незапрограммированный смысл⁸⁷. Молитва войск в день именин императора Александра перед воздвигнутым в его честь «столпом», увенчанным ангело-подобным кумиром, предстала не как христианское торжество, а как пышная «александрийская» церемония, как поклонение обожественному властителю, как языческая идолатрия⁸⁸. Град, рассматривавшийся как подобье и, в известном смысле, замена христианского Рима, оказывался подобием языческой Александрии. Монархия двинулась по пути самообожествления, ведущему в сторону от христианства. Такое прочтение сопровождавшей торжества символики с неизбежностью актуализировало библейскую заповедь: «Не сотворите себе (образов) *рукотворенных*, ниже изваяных, ниже *столпа* поставите себе, ниже камене поставите в земле вашей во знамение, во еже поклоняться ему: аз есмь Господь Бог вашъ» (Лев. 26. 1). Пушкинский «Памятник» — в известном смысле ответ этой самой себя обожествовавшей власти⁸⁹. Образ противостоящего «александрийскому» культу Поэта, подчиненного только велению Божьему, выступает в некоторых отношениях как эквивалент образа Христианина из нереализованной «Повести из римской жизни»⁹⁰.

Два памятника: христианская дилемма

В поэзии Пушкина к 30-м годам резко обостряются эсхатологические мотивы, но ее эсхатологизм, в отличие от официального хилязма, отчетливо катастрофичен. Через ряд поздних пушкинских произведений (примерно с 1833 года) устойчиво проходит тема тотальной катастрофы — эпидемии, землетрясения, наводнения, бунта, гражданской войны... Одним из атрибутов катастрофы оказывался образ низверженных колонн и

падающих кумиров⁹¹ — сопряженный с темой конца ложной веры, «идолопоклонства». В этом смысле «Александрийский столп» органично подключался к соответствующей парадигматике. Подключался он и к европейской «философии руин»: поверженная или разрушенная колонна (obelisk), либо колонна, одиноко возвышающаяся среди развалин (=среди пустыни), обычно выступала в ней как символ преходящего земного величия и мирской славы⁹².

Однако в пушкинском произведении философия руин подверглась особому переосмыслению. Она оказалась подключена к иной традиции — традиции противопоставления *двух памятников* — материального и спиритуального. В русской поэзии «основным текстом» соответствующей традиции стало стихотворение Г.Р. Державина «Памятник герою» (посвященное кн. Н.В. Репнину). Автор обращался здесь к Музе:

Вождя при памятнике дивном
Возсядь, и в пении унывном
Вещай: Сей столп повергнет время,
Разрушит — кто ж был полководец?...

Далее выясняется, однако, что памятнику «друга человек», победителя страстей и ревнителя добродетелей, уготована иная участь:

Такого мужа обелиски
Не тем славны, что к небу близки,
Не мрамором, не медью тверды;
Пускай их разрушает время,
Но вовсе истребить не может:
Живет в преданьях добродетель.

Строй, Муза, памятник герою,
Кто мужествен и щедр душою...

Державинский текст выразил созвучную эпохе христиански-протестантскую мораль⁹³. В пушкинском «Памятнике» коллизии горацианского «*Exegi monumentum*» в свою очередь переосмыслены в свете христианской оппозиции материального и спиритуального.

Если «Александрийский столп» осознается как «столп рукотворенный», атрибут ложной веры, рано или поздно обречен-

ный разрушению или забвению, то совершенно естественным оказывалось противопоставление ему именно *нерукотворного памятника*. Само понятие «нерукотворенный» в свою очередь ведет к сакральной сфере, столь экстенсивно использовавшейся в официальной государственной литературе.

Благодаря усилиям западных исследователей связь эпитета «нерукотворный» с новозаветной топижкой уже не подлежат никакому сомнению⁹⁴. Работы последнего времени лишь внесли в такое понимание некоторые дополнительные нюансы⁹⁵. Эпитет «нерукотворный» отсылает в первую очередь к Евангелию от Марка (14. 58), Деяниям Апостолов (7. 48; 17. 24) и 2-му Посланию Коринфянам (5.1), хотя вообще слово «нерукотворенный» встречается в Новом Завете неоднократно (8 раз)⁹⁶. Немецкий ученый Р.-Д. Кайль высказал мысль о неслучайности и того обстоятельства, что стихотворение было написано вскоре после праздника Спаса Нерукотворенного (Нерукотворного) — 16 августа («Праздника от Едеса пренесения в Константиныград нерукотворенного образа Господа нашего Иисуса Христа, рекше Святаго Убруса»)⁹⁷. Кайль указал и на возможный параллелизм ситуаций порождения текстов «Полководца» и «Памятника»: как в первом случае одним из стимулов создания текста оказалось посещение пасхальной службы в придворной церкви, так и в случае с «Памятником» важным могло оказаться присутствие Пушкина на праздновании в придворной церкви Спаса Нерукотворного. Итак, пушкинская формула оказалась связана с темой смерти и воскресения Христа, с темой нерукотворенного храма и образом Нерукотворного Спаса⁹⁸.

Творчество как нерукотворный памятник — в контексте поздней пушкинской поэзии логическое развитие темы *Imitatio Christi*. Чтобы оценить этот поворот пушкинской мысли и не изумляться ее «поэтической дерзости»⁹⁹, необходимо припомнить, что идея подражания Христу занимает в сочинениях Пушкина с середины 30-х годов одно из центральных мест, разными сторонами поворачиваясь в поэтических текстах (что можно было видеть на примере «Полководца») и в прозаических сочинениях. Соотнесенность с Христом и его судьбой делается одним из центральных критериев оценки человеческой деятельности. Этот критерий настойчиво прилагается и к литературной деятельности. Применительно к делу писателя на первый план выступа-

ет «подражание» духу *земной проповеди* Небесного Учителя и, как следствие, готовность к тем терниям, которые ожидают такого проповедника: «Иже хочет по Мне ити, да отвержется себе, и возмет крест свой, и по Мне грядет» (Марк 8. 34)¹⁰⁰.

Такое понимание вещей вступало в резкую оппозицию с поползновениями властей «подражать» Христу Торжествующему. Мы уже видели, как эта антитеза развертывалась в «Полководце». Теперь концепция «Полководца» оказывалась перенесена на судьбу поэта и на поэтическое творчество. «Памятник» — развитие, завершение и приложение к судьбе Поэта уже оформившейся идеи.

Поэтическое творчество оказывалось в этой перспективе уподоблено миссии Апостолов, причём эта апостольская миссия связывалась со страдательностью, отверженностью, возможностью изгнания, хулой и поношением. В. Листов показал исключительную функциональную значимость авторской пометы, связующей создание «Памятника» с Каменным островом¹⁰¹. Место создания «Памятника» предстало как аналог Патмоса, на котором изгнанному Иоанну было явлено эсхатологическое Откровение. Исследователь заметил, что в этой перспективе образ «нерукотворного памятника», противопоставленного «Александрийскому столпу», имплицитно сранивается с иным столпом — столпом грядущего Храма, которому Иисус уподобляет Иоанна: «Се, гряду скоро; держи, что имеешь, дабы кто не восхитил венца твоего. Побеждающего сделаю столпом в храме Бога моего...» (Откр. 3, 11—12). К этому следует добавить, что уподобление Апостолов духовным столпам «нерукотворного храма» содержится и в других местах Писания — в частности, в Послании Апостола Павла Галатам: «И узнавши о благодати, данной мне, Иаков и Кифа и Иоанн, *почитаемые столпами*, подали мне и Варнаве руку общения, чтобы нам идти к язычникам, а им к обрезанным» (Гал. 2, 9). В свете этой апостольской, первохристианской парадигмы весь комплекс поэтических «заслуг», дающих право на посмертную жизнь «в заветной лире», резко перестраивается по отношению к гораццианско-державинскому «государственному» канону и выстраивается в строгой соотнесенности с апостольской и эсхатологической парадигмой.

Совершенно особый смысл в этой перспективе получает тема свободы в «жестокий век» («Что в мой жестокий век восславил

я свободу»). Ни радикально-политическая, ни либерально-гуманистическая трактовки этой темы совершенно недостаточны. Контекст свидетельствует о том, что речь здесь идет прежде всего о той свободе, которая выше «закона». Такое понимание свободы было провозглашено (в очень важных символических образах) в том же Послании к Галатам: «Скажите мне вы, желающие быть под законом: разве вы не слушаете закона? Ибо написано: «Авраам имел двух сынов, одного от рабы, а другого от свободной». Но который от рабы, тот рожден по плоти; а который от свободной, тот по обетованию. В этом есть иносказание. Это два завета: один от горы Синайской, рождающей в рабство, который есть Агарь, ибо Агарь означает гору Синай в Аравии и соответствует нынешнему Иерусалиму, потому что он с детьми своими в рабстве; а вышний Иерусалим свободен: он — мать всем нам» (Гал. 4, 21—26). После этого разъяснения Павел обращался к пастве с увещеванием и призывом: «Итак стойте в свободе, которую даровал вам Христос, и не подвергайтесь опять игу рабства» (Гал. 5, 1).

Это место апостольского послания, вообще исключительно важное для христианского вероучения, в контексте пушкинского текста приобретало особый смысл: царство несвободы, мертвого Закона (земной Иерусалим), и царство высшей свободы, Иерусалим небесный, противопоставлены здесь как два символа: один из них связуется с земным царством и *горой* — воплощением материального величия и *материальной вертикали*, символ же свободы — с духовным градом, который «выше» земного царства, пребывающего в рабстве, выше «горы». Это оппозиция пушкинского «Памятника».

Новозаветное понимание свободы проясняет смысл и еще одной важной темы «Памятника» — темы *непокорства* («главою непокорной»), как будто противостоящей манифестированным в заключительной строфе смирению и послушанию Божией Воле. Но это именно мнимое противоречие. На уровне связи с темой «столпа» тема непокорства, по всей вероятности, имплицитно противопоставлена описанию движения «стотысячной армии» в статье Жуковского: «...вдруг тишина обратилась во что-то, не имеющее имени; это было не шум, не гул, не звук, но тяжкий, мерный, потрясающий душу шаг, спокойное приближение силы, непобедимой и в то же время покорной». В самом

этом движении Жуковский усматривал «тайное присутствие Воли, которая все одним мановением двигала и направляла» — и этой Воле — Воле Государственной и, следовательно, сакральной — «покорна» стотысячная масса. Так рисовалось Жуковскому соотношение субъекта и объекта власти, предполагавшее растворение индивида в государственном теле, управляемом сакрализованной властной Волей...

Пушкинское «непокорство» находится в оппозиции рабскому и безличному «покорству» мирской власти, паллиативу Власти Небесной. «Непокорство» означает непокорство лжерелигии, попыткам «мира сего» поработить истинную свободу. В Послании к Галатам «непокорство» прямо связывается со свободой, завещанной Христом, и таким образом истолковывается как непосредственное исполнение Божией Воли: «А вкравшимся лжебратиям, скрытно приходившим подсмотреть за нашею свободою, которую мы имеем во Христе Иисусе, чтобы поработить нас, мы ни на час не уступили и не покорились, дабы истина благовествования сохранилась у вас» (Гал. 2, 4—5)¹⁰².

«И назовет меня всяк сущий в ней язык»

Слово поэта уподобляется слову апостольскому, и ему уготована совершенно особая форма грядущего бытия и грядущей «славы». Традиционное, почти общепринятое толкование стиха: «К нему не зарастет народная тропа» (благодарный народ непрерывным потоком будет двигаться к «нерукотворному памятнику») — совершенно искажает смысл пушкинской формулы. Поскольку в «Памятнике» речь идет не о материальном надгробье и не о материальном монументе (им «нерукотворный памятник» как раз *противопоставляется*), то смысл пушкинских слов оказывается прямо противоположным: в то время как заросшие тропы — конечная судьба всех земных монументов, народная тропа к нерукотворному памятнику «не зарастет» потому, что ее *не будет*¹⁰³. Вечная память воплотится не в ритуализованном поклонении, а в усвоении поэтического слова, в котором будет жить душа поэта¹⁰⁴.

Усвоение поэтического слова, как свидетельствует формулировка пушкинского текста, соотносится с распространением Слова Божия. Пушкинское «Слух обо мне пройдет по всей Руси

великой // И назовет меня всяк сущий в ней язык» явно спроецировано на евангельское «И проповестся сие евангелие царствия по всей вселенной, во свидетельство всем языком...» (Матф. 24, 14). Распространение слуха о поэте оказывается эквивалентным исповедованию христианской веры во всей вселенной¹⁰⁵. В свете такого параллелизма аналогом «всей вселенной» предстает «великая Русь». И потому исключительно важным оказывается сам перечень народов, которым предстоит назвать имя поэта. Уже обращалось внимание на то, что пушкинский перечень поразительно близок тому перечню войск, который возникает в «Воспоминании о торжестве 30-го августа 1834 года» Жуковского¹⁰⁶: «...Одним мановением царским сдвинута была стотысячная армия, и в этой стотысячной армии под одними орлами и русский, и поляк, и ливонец и финн, и татарин и калмык, и черкес и боец закавказский...» Близость к этим строкам несомненна; она еще очевиднее в черновом варианте пушкинского «Памятника» (тут есть и названный Жуковским черкес, и «боец закавказский» — «грузинец»):

И фин, и внук славян, грузинец, ныне дикой
Черкес, [киргизец] и калмык¹⁰⁷.

В окончательном тексте Пушкин изменил и сократил этот список. Но сделал он это не столько из соображений «благозвучия» (как представлялось, например, М.П. Алексееву), сколько из соображений смысловых. Пушкин доводит количество «языков» до четырех для того, чтобы наделить свой перечень вселенской символикой.

Связь числа упомянутых Пушкиным народов со сторонами света совершенно правильно отметил В. Ледницкий¹⁰⁸. Ему возражал М.П. Алексеев: «Было бы чрезвычайно затруднительно привести достаточные основания для подтверждения этой догадки, наталкивающейся на многочисленные противоречия». Трудно сказать, какие «затруднения» и «многочисленные противоречия» имел в виду ученый. Подтверждением же корректности интерпретации Ледницкого служит значимость географической символики в статье Жуковского, от которой отталкивался Пушкин. Одним из залогов развития и процветания Российской Империи оказывается, по Жуковскому, именно ее «вселен-

скость»: «...опираясь всем Западом на просвещенную Европу, всем Югом на богатую Азию, всем Севером и Востоком на два океана...» Пушкин корректирует этнографический список Жуковского именно в этой символической перспективе — и в свою очередь придает ему символически космический смысл: в его стихотворении «гордый внук славян» (по всей вероятности, поляк)¹⁰⁹ представляет Запад, финн — Север, тунгус — Восток¹¹⁰ и калмык — Юг.

Но не менее близок оказался этот перечень другому тексту Жуковского — манифестальному «Певцу в Кремле», произведению, входившему в ряд историко-мифологических текстов антинаполеоновской эпохи. Жуковский воспел в нем единение народов России вокруг священного престола (здесь, кстати, присутствует перечень именно *четырех* народов, хотя и без географической символики):

Калмык, башкир, черкес и финн
 К знаменам побежали,
 И все оградой из дружин
 Крутом престола стали.

Пушкин эти строки хорошо помнил (он, как мы отмечали, обыгрывал их еще в «Братьях разбойниках»)¹¹¹. Теперь он использовал их в ином контексте. В «Певце в Кремле» «престол» толковался как основание для объединения народов в идеальное христианское государство, как своего рода земной прообраз Престола небесного:

Дух благодати, пронесись
 Над мирною вселенной,
 И вся земля совокупись
 В единый град нетленный!
 В совет к царям, небесный Царь!
 Символ им: Провиденье!
 Трон власти, обратись в алтарь!
 В любовь, — повиновенье!

Примечательно, что именно в этом контексте появляется формула «нерукотворный храм» — *Coegrus Christi*, в который должен преобразиться учрежденный Александром *Coegrus Politicum* — Священный Союз¹¹²:

Будь, вера, твердый якорь нам
Средь волн безвестных рока,
И ты в нерукотворный храм
Свети, звезда востока!

Не приходится сомневаться, что именно «нерукотворный храм» из стихотворения Жуковского послужил одной из отправных точек для возникновения и развития образа «нерукотворного памятника» у Пушкина. В ситуации 10-х годов теократическая утопия Жуковского имела космополитический, всеевропейский характер. В 1830-е годы, в соответствии с духом времени, она приобрела характер отчетливо националистический. Но у Пушкина образ оказался развернут в направлении, полемическом по отношению к Жуковскому, — как образ, вообще *противопоставленный* «священному царству». Представители тех народов, которые недавно мановением руки собраны были к подножию «колосса» (кумира) и поклонились ему, со временем «назовут» Поэта. Это и будет означать победу Истины над ложной религией, государственной «идолатрией».

Пушкин — Радищев — Ломоносов

И здесь творческая память Пушкина активизировала текст, относящийся к совершенно иной традиции, — «Слово о Ломоносове» А. Радищева: «Не столп, воздвигнутый над тлением твоим, сохранит память твою в дальнейшее потомство. Не камень со иссечением имени твоего пренесет славу твою в будущие столетия. Слово твое, живущее присно и во веки в творениях твоих, слово Российского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит во устах народных за необозримый горизонт столетий. Пускай стихии, свирепствуя слаженно, разверзнут земную хлябь и поглотят великолепный сей град, откуда громкое твое пение раздавалось во все концы обширных России; пускай яростный некий завоеватель истребит даже имя любезного твоего отечества: но доколе слово Российское ударять будет слух, ты жив будешь и не умрешь»¹¹³.

Радищевский текст Пушкин знал отлично: меньше чем за три недели до создания «Памятника» (в начале августа) он отдал в цензуру свою статью о Радищеве, предназначенную для «Современника». Отношение Пушкина к Радищеву было неоднознач-

ным, но, бесспорно, чрезвычайно заинтересованным. Даже сама критика Радищева была теснейшим образом связана с проблемой отношения Писателя и Власти¹⁴. Пушкин осуждал радищевские выходки против правительства, когда само оно искало союза с литераторами: «Он как будто старается раздражить верховную власть своим горьким злоречием; не лучше ли было бы указать на благо, которое она в состоянии сотворить? <...> [В]се это было бы просто полезно, и не произвело бы ни шума, ни соблазна, ибо само правительство не только не пренебрегало писателями и их не притесняло, но еще требовало их соучастия, вызывало на деятельность, вслушивалось в их суждения, принимало их советы — чувствовало нужду в содействии людей просвещенных и мыслящих, не пугаясь их смелости и не оскорбляясь их искренностью». Выстраивая эту модель, Пушкин несколько грешил против известных ему исторических фактов — но не столько для того, чтобы осудить Радищева, сколько для того, чтобы имплицитно противопоставить «екатерининское» царствование нынешнему¹⁵, которое уже не «чувствовало нужду» в содействии писателя. Осуждение дерзкого Радищева парадоксально превращалось в «урок царям».

В связи с этим особый интерес для Пушкина должен был представлять панегирик присяжного «оппозиционера» автору, который слил себя с государством и государственной идеей, — Ломоносову. Особенно интересно было то, что Радищев обнаружил и оценил в деятельности Ломоносова не то, что было «против» власти, а то, что было «вне» ее. Именно словесность сама по себе оказалась наделена атрибутами сакральности, безотносительно ко власти и к государству. Радищевская мысль должна была прозвучать тем более разительно, что нашла благоприятную почву: у Пушкина уже был опыт обращения к фигуре Ломоносова в связи с проблемой отношения Поэта с Властью и проблемой сакральности.

В 1830 г. Пушкин создает «антологическое» стихотворение «Отрок». Стихотворение, несмотря на свою краткость, было исключительно многопланово семантически и стилистически. В стихотворении речь шла прежде всего о Ломоносове-поэте. Вместе с тем сюжет соотносился с занимавшим Пушкина с конца 20-х годов мотивом «призвания певца» — понятым и ин-

тимно-биографически, и универсально («но лишь Божественный глагол...»). Первая часть стихотворения повествовала — стилизованно — о детстве «отрока». Но второе полустихие второго стиха создавало резкий смысловой (а также интонационно-стилистический) перебив и переводило стихотворение в иную плоскость: вторая часть его строится как проекция на встречу Христа с Симоном-Петром и Андреем на берегу озера: «И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставивши сети, последовали за ним...» (Матф. 4. 18—22; ср. Лук. 5. 10). Вторая часть стихотворения — это «Бога глас», обращенный к поэту и подтверждающий его сакрализованную природу и сакральное предназначение. Здесь как бы сливаются мотивы «Поэта» («Пока не требует поэта...») и «Пророка»; представления о поэте как о «жреце» высокого искусства и как избранном Богом герое (апостоле) здесь как бы перетекают одно в другое.

Вместе с тем следует отметить одно важное обстоятельство, специфичное именно для позиции Пушкина рубежа 20—30-х годов: сакральное призвание поэта в «Отроке» оказывается связано с темой государственного служения («будешь помощник царям»). Совершенно ясно, что соответствующая тема была связана в сознании Пушкина 1830 года с его собственными притязаниями на роль «помощника царям». Стихотворение давало этой роли новую мотивировку: оба — и поэт и власть — оказываются причастными к сакральной сфере. Отношения Поэта и Царя предопределены их единосущной священной природой.

«Отрок», однако, оказался одной из последних попыток поэта обосновать союз творца и власти. В «Памятнике» — не без участия радищевского текста — эта модель была уже принципиально переосмыслена. Десакрализация государства привела к перестройке всей ценностной парадигмы. «Певец» оказывается сакральным вне всякой связи с сакрализованной государственной властью, с «царством» — и в этом смысле *противопоставлен* истории государства и государственной власти. Длительность его славы оказывается приравнена не к существованию «империи», а к существованию самой поэзии (Пушкин как бы скорректировал пророчества Радищева, обещавшего славу Ломоносову, «доколе будет звучать русское слово»).

«Памятник» и эсхатология

У темы славы в пушкинском «Памятнике» есть, однако, очень важные нюансы. Прежде всего, слава отнесена в будущее. Показателен отказ от венца — атрибута славы и признания *современниками* у Горация и Державина. Видимо, этот поворот был отчасти стимулирован интерпретацией темы славы в «Элегии» Катенина. Там явившаяся Евдору муза Каллиопа как раз дискредитирует тему венца, отсутствие которого столь уязвляло Евдора-Катенина («Судьи с обидой ему в венце отказали»). У Пушкина «венец» рифмуется с «глупцом»; у Катенина отказ в венце — тоже действие глупцов, которые заслуживают не обиды, а презрительного равнодушия:

Судьи лишили венца — утешься, любезный:
Мид-судия осудил самого Аполлона.
Иль без венцов их нет награды поэту?

По всей вероятности, решение темы венца в «Памятнике» — как и соответствующая фразеология («Обиды не страшась, не требуя венца») — подсказано именно катенинской «Элегией».

Второй момент еще более важен. Пушкинский «Памятник», в отличие от поэтических монументов Горация и горацианцев, эсхатологичен. Слава поэта не будет вечной. У нее есть граница в историческом времени: «доколь в подлунном мире жив будет хоть один Пиит». Пииты — это те «апостолы», через которых осуществляется распространение слова, исполненного Божественной правды¹¹⁶. Само распространение поэтического слова оказывается направлено к конечной цели. В этом смысле оно параллельно и, так сказать, изоморфно проповедованию слова Божия по вселенной. Результаты того и другого должны сойтись в последней точке. Вселенское распространение христианства означает конец «мира сего». Христово обетование, на которое спроецированы пушкинские стихи («Слух обо мне пройдет по всей Руси Великой // И назовет меня всяк сущий в ней язык»), имеет важное окончание: «И проповестся сие евангелие царствия по всей вселенной, во свидетельство всем языком, и тогда придет кончина» (Матф. 24, 14). Имплицитно тема конца присутствует и в смысловой перспективе пушкинского «Памятника».

Кончина, однако, не означает *абсолютного* конца; она означает только конец истории. За ней, согласно христианскому вероучению, воследуют судный день и воскресение мертвых. Этот постисторический финал имплицитно подразумевается и в «Памятнике». Формула «всяк сущий в ней язык» — резкий, как бы курсивный библеизм¹¹⁷ — отсылает, помимо прочего, к пасхальному песнопению: «Христос воскрес из мертвых смертью смертью поправ и сущим во гробех живот даровав». Грядущая слава поэта должна соединиться с грядущей Славой Христовой, а путь «подражания Христу» — завершиться в эсхатологической вечности.

Кристаллизовавшейся в разных поэтических и публицистических жанрах доктрине государственной власти как «подражания» Христу Торжествующему в «Памятнике» оказалась противопоставлена доктрина сакрализованного поэтического творчества — как «подражания» Христу Страждущему. Лишая идею власти сакрального ореола и перенося его на поэта, Пушкин превращает оду в «антиоду»; жанр, сливавший судьбу поэзии с судьбой Империи, становится жанром, обосновывающим свободу и суверенность поэзии. Поэтому можно смело утверждать: появление «Памятника» стало началом конца имперского периода русской литературы.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ЧТО СКРЫВАЛОСЬ ПОД ПАНТАЛОНАМИ

(Корреляция «мода — язык» в «Евгении Онегине»
и ее культурный контекст)

Введение

В XXVI строфе 1-й главы «Евгения Онегина» Пушкин, закончив с описанием туалета своего героя, начинает было разговор и о его модной одежде — но неожиданно переключает свои рассуждения в иной — лингвистический — план:

В последнем вкусе туалетом
Заняв ваш любопытный взгляд,
Я мог бы пред ученым светом
Здесь описать его наряд;
Конечно б это было смело,
Описывать мое же дело:
Но *панталоны, фрак, жилет,*
Всех этих *слов* на русском нет;
А вижу я, винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами,
Хоть и заглядывал я встарь
В Академический Словарь.

При первой публикации строфа была снабжена примечанием, восхваляющим Словарь Академии Российской, причем похвалы подкреплялись длинной выпиской из знаменитой академической речи Карамзина.

Ю.М. Лотман в своем комментарии к «Евгению Онегину» блестяще показал исключительно сложную структуру и собственно пушкинских стихов, и их соотношения с сопровождающим примечанием: «Комментируемые стихи воспринима-

ются как ирония в адрес иноязычной лексики и европеизированного быта русского денди. Однако то, что *П* выделил курсивом «слов» (это подчеркивание встречается уже в ранних черновых вариантах строфы), позволяет предположить, что здесь допустимо видеть и противоположную иронию в адрес шишковистского лексического ригоризма — ср. стихи В.Л. Пушкина «И, бедный мыслями, печется о словах!»; «Нам нужны не слова — нам нужно просвещение» <...> Для осмысления текста примечания необходимо учитывать, что в нем *П* сопровождает стихи, содержащие осуждение карамзинской лексики с позиций шишковизма, высокой оценкой шишковской Академии, данной в форме цитаты из речи Карамзина. Смысл цитаты тоже достаточно сложен: признавая заслуги пуристов, Карамзин не только положительно оценивает сам факт быстрых изменений в русской культуре (против чего резко выступал Шишков), но и широко использует слова типа «автор», «феномен», употребление которых означало отказ строить свою речь по нормам Словаря Академии Российской...»¹

На основании выявленного «полифонизма» соответствующего места романа исследователь заключил: «*П*, касаясь остро дискуссионной темы, дает сложное переплетение разнонаправленных высказываний и оттенков мысли, ни одно из которых в отдельности не может быть отождествлено с его позицией».

Однако и после глубокого комментария Ю.М. Лотмана осталось не вполне понятным, почему же все-таки именно разговор о модах оказался мотивировкой (или, по крайней мере, поводом) для суждений о языке. Были ли у поэта какие-либо основания, кроме собственной свободной фантазии, для такого неожиданного сопряжения? С другой стороны, свидетельствует ли «сложное переплетение разнонаправленных высказываний и оттенков мысли» о принципиальной невозможности выявления в пушкинском тексте собственно авторской позиции?

Рассматривая пушкинский роман имменентно, вряд ли возможно адекватно ответить на эти вопросы. Попытка исследовать в этой связи контекст, имплицированный в пушкинский текст и как бы подразумеваемый им, представляется более продуктивной.

«Жилеты совершили Французскую революцию»: революционные коннотации моды в культурном сознании конца 18 в.

Язык одежды вообще и моды в частности отличается повышенной знаковой насыщенностью: не случайно одежда оказывается чрезвычайно благодарным материалом для семиотических исследований. В русской истории нового времени отношение к одежде приобретало совершенно особую, исключительную по сравнению со «среднеевропейскими» стандартами, роль: самое начало 18 века ознаменовалось указами Петра I, предписывавшими всему дворянству переодеться в европейское платье. Это переодевание должно было служить знаком общей «европеизации» России. Семиотическая акция Петра привела к многообразным последствиям. Среди них — как повышенная знаковость одежды в целом, сохраняющаяся в России почти три столетия, так и закрепленный в самих типах одеяний разрыв между бытом «высшего» и всех прочих сословий — разрыв, также сохранявшийся исключительно долго. Петровская реформа одежды привела в скором времени и к возникновению щегольства — особого типа культурного поведения, ориентированного на педалирование новейших атрибутов европейской цивилизации, прежде всего в costume, быту и языке. С эпохи Елизаветы Петровны главным центром, на который ориентируются русские щеголи, становится Париж.

Щегольство сразу же делается предметом нападков, достигших своей кульминации в эпоху Екатерины. В осуждении «щегольской культуры» сходились многие писатели и идеологи, отстоявшие по своим воззрениям друг от друга достаточно далеко, — Н. Новиков, сама Екатерина, Сумароков, Фонвизин. Однако во всех этих нападках имплицитно присутствовал момент внутреннего противоречия. Сам по себе «европеизм», крайним выражением которого и было щегольство, сомнению и осуждению подвергнут быть не мог. Это значило бы открыто провозгласить разрыв с курсом, проложенным Петром, чего, по разным причинам, не хотели ни Екатерина, ни Новиков. Поэтому в многочисленных сатирах «на петиметров и кокеток» всегда присутствовал момент известной компромиссности: по сути,

осуждению и осмеянию подвергались «крайности», «чрезмерности» в следовании моде; петиметры осуждались за то, что из Европы (=Франции) они заимствуют только «худое» либо «второстепенное», не идущее на пользу национальным интересам и национальному просвещению. Щеголь — фигура комическая, но достаточно безобидная.

В 1790-х годах положение резко меняется. В «столице мод и роскоши» происходит революция. В 1793 году Екатерина Вторая вводит запрет на ввоз модных товаров из Франции. Этот запрет, вызвавший смятение среди русских модников, нашел довольно широкое отражение в сатирической литературе 1793 года². Акция Екатерины имела, однако, не столько экономический (как — в недалеком будущем — наполеоновская «континентальная блокада»), сколько семиотический характер: она символически обозначала культурное и идеологическое отмежевание. Французская одежда, которая воспринималась прежде как синоним и выражение *общевропейской* моды, начинает восприниматься прежде всего как *французская*, то есть связываться с духом революции. Происходит беспримерная семантизация и идеологизация моды. Наблюдения над видоизменениями французской моды в канун и в процессе Революции привели впоследствии Ф.Ф. Вигеля к лапидарно сформулированному выводу: «Французы одеваются, как думают»³. Именно в свете этой семантизации могут быть адекватно поняты меры трезвой, практичной и не склонной к бессмысленным жестам государыни.

Известная парадоксальность ситуации заключалась в том, что в эпоху якобинской диктатуры и Террора французская мода как бы приостановилась в своем развитии. В тогдашнем отношении к одежде тон задавали две тенденции, которые можно символически связать с двумя фигурами революции — Робеспьером и Маратом. С одной стороны, это сохранение представлений о щегольстве и элегантности, оформившихся в годы *l'ancien regime*. Так — по-старомодному элегантно — одевался Робеспьер и некоторые его соратники. С другой стороны, возникает утрированно «плебейский», нарочито небрежный, подчеркнуто «антимодный» тип одежды. Он культивируется главным образом демагогами, опирающимися на революционную толпу, на санкюлотов. Крайне левые, задававшие тон в этом движении, отнюдь не поощряли модных излишеств: быть «слишком» щего-

дем и слишком элегантным — значило, в их глазах, быть контр-революционером⁴.

Екатерина, конечно, прекрасно понимала, что одеяния санкюлотов не могли представлять опасности для России; разумеется, французские поставщики предлагали не наряды парижского плебса, а вполне традиционные туалеты, только на внутреннем рынке — из конъюнктурных соображений — шедшие под «революционными» названиями. Таким образом, именно традиционные и «старорежимные» одеяния, давно вошедшие в повседневный быт русского дворянства, были осмыслены в 1793 году как знаки революционного террора. Ре-семиотизация одежды предшествовала реальным изменениям в ней; знаковая сфера оказалась опережающей материальную.

Но парадоксы в восприятии французской моды на этом не закончились. В 1794 году была поставлена комедия А.А. Майкова «Неудачный сговор, или Помолвил, да не женился». Майков был директором императорских театров и как бы самим своим положением обязывался проводить на сцене воззрения правительствующих верхов, в частности самой государыни. В этом смысле его пьеса представляет особый интерес. Собственно, объект ее осмеяния — русские петиметры-галломаны — достаточно традиционен, как традиционны и почти все сценические коллизии и приемы. Но привычные антигалльские и антимодные инвективы оказались наполнены удивительно точно зафиксированным современным материалом.

Так, устами положительного героя пьесы, почтенного Здравосудова, здесь давалась едкая зарисовка щеголя, молодого графа Развратина, только что вернувшегося из Парижа: «Видно по всему, что мода занимала главную часть времени ево в Париже; ...да и в этом приметно весьма, какова классу людям подражал он; ...в нарядах ево никакой нет благопристойности... на голове волосы не думаете ли, чтоб были причесаны: ...напротив, растрепаны, расклаканы и повисли все на лоб; ...взглянув на галстух, подумаете, что у него шея и горло распухли; ...выступка же ево... всегда ходит на пятах»⁵.

Словесный портрет, составленный Здравосудовым, чрезвычайно точен; по нему действительно легко определить не только, «какова классу людей» подражал Развратин, но даже год его визита в Париж. Майковский щеголь подражал отнюдь не «яко-

бинцам» и «санкюлотам», а модам парижских *muscadins*, распространившимся в Париже сразу после падения Робеспьера (1794) и достигшим расцвета в эпоху Директории (тогда парижские щеголи получают знаменитое прозвище *incroyables*). Вызывающая вольность костюма, небрежная прическа *en oreilles en chien* («собачье ухо»), галстук, закрывающий не только всю шею, но и нижнюю часть лица, специфическая походка, причиной которой была обувь на очень низком каблуке, — все это атрибуты щеголя эпохи термидорианской реакции⁶. Раньше 1794 г. Развратин вряд ли мог отыскать на парижских улицах объекты для подражания в достаточных количествах.

И здесь мы вновь сталкиваемся с парадоксальным и примечательным обстоятельством. *Muscadins*, будущие *incroyables*, — представители столичной *jeunes d'oree*, дети состоятельных буржуа или разбогатевших в благоприятных революционных обстоятельствах нуворишей. «Санкюлотов» они ненавидели (со взаимностью) и постоянно сталкивались с ними в жестоких (подчас — кровавых) потасовках. Более того: «инкройябли» нередко откровенно манифестировали свои роялистские симпатии — в том числе в одежде. И, однако же, именно они и их спутницы — обольстительные *merveilleuses* — будут представлять в сознании иностранных наблюдателей самый дух революционной Франции. Нападки на французскую моду в конце 18 — начале 19 века, по сути, будут иметь в виду именно моду эпохи Директории и Консулата — то есть времени «успокоения» и угасания революции, пришедшего на смену революционному террору⁷.

К этому следует добавить, что костюмы «невероятных» были отнюдь не типичным выражением моды эпохи Директории, а скорее наиболее экстравагантной ее версией⁸. Большинство «добрых граждан» одевалось иначе. Однако и эта «скромная» и лишенная вызывающих оттенков мода могла с определенной позиции восприниматься как олицетворение Революции.

Среди самых первых (!) указов, ознаменовавших восшествие на престол Павла I, был запрет на ношение неугодной государю одежды. «...Был издан ряд полицейских предписаний, — вспоминает Н.А. Саблуков, — предписывавших всем обывателям носить пудру, косичку или гарбейтель и запрещающих ношение круглых шляп, сапог с отворотами, длинных панталон, а так-

же завязок на башмаках и чулках, вместо которых предписывалось носить пряжки. Волосы должны были зачесываться назад, а отнюдь не на лоб...»⁹ С ним перекликается Вигель, в ранней юности едва не попавший на съезжую за ношение «запрещенной» одежды: «Казня в безумстве не камень, как говорит Жуковский о Наполеоне, а платье, Павел вооружился против круглых шляп, фраков, жилетов, панталон, ботик и сапогов с отворотами, строго запретил носить их и велел заменить однобортными кафтанами с стоячим воротником, трехугольными шляпами, камзолами, коротким нижним платьем и ботфортами»¹⁰.

Чрезвычайно выразительную картину гонения на французскую моду дает в своих мемуарах А.М. Тургенев: «Первый подвиг свой (новый порядок) обнаружил объявлением жестокой, беспощадной войны злейшим врагам государства русского — круглым шляпам, фракам и жилетам! На другой день человек 200 полицейских солдат и драгун, разделенных на три или четыре партии, бегали по улицам и во исполнение (особого) повеления срывали с проходящих круглые шляпы и истребляли их до основания; у фраков обрезывали отложные воротники, жилеты рвали по произволу и благоусмотрению начальника партии, капрала или унтер-офицера полицейского. Кампания быстро и победоносно кончена: в 12 часов утром не видали уже на улицах круглых шляп, фраки и жилеты приведены в несостояние действовать, и тысячи жителей Петрополя брели в дома их жительства с непокровенными главами и в раздранном одеянии, полунагие»¹¹.

Запретительные меры Павла — обостренно чуткого ко всякого рода знаковости — имели ярко выраженный семиотический характер. Запрету подверглись именно те одежды, которые в сознании государя ассоциировались с революционной Францией. В этом смысле весьма примечательна запись в дневнике осведомленной Дарьи Ливен: «Жилеты запрещены. Император говорил, что именно жилеты совершили французскую революцию».

Здесь мы сталкиваемся с парадоксом еще более разительным, чем тот, который обнаруживался в запретительных мерах Екатерины. Дело в том, что все без исключения запрещенные Павлом одежды, во-первых, имели не французское, а *английское* происхождение, во-вторых, распространились на континенте до Французской революции и, в-третьих, отнюдь не в

плебейской среде. Большая часть этих одежд была усвоена французской модой с конца 1770-х до конца 1780-х годов — в период, получивший название «декады англomanии». Рецепция английского костюма, который связывался с простотой и естественностью и как нельзя лучше соответствовал новому «сентиментальному» мироощущению, была частью того культурного движения, которое современник (Frénilly) назвал *la révolution de bon ton*¹². Основной средой, захваченной этим движением, была аристократия¹³.

Характерно, что один и тот же костюм в конце 18 века мог принципиально по-разному интерпретироваться с разных позиций и помещаться в различную «знаковую перспективу». Когда, в термидорианскую эпоху, в связи с бурным развитием моды, приостановленным в годы Террора, во французскую одежду вновь проникли английские влияния, крайне левыми эти процессы интерпретировались как манифестация роялизма и попытка возрождения «старого режима»: с этой позиции Англия однозначно рассматривалась теперь как антиреспубликанский и антиреволюционный оплот. Напротив, извне (в частности — с позиции русского императора) та же самая английская по своему происхождению одежда могла истолковываться как одежда революционная, знаменующая разрыв с традициями порядка и благоустроенной государственности. Именно в этом своем качестве — как знак революции — она и подвергалась запрету. Ее аристократический генезис (столь важный для ультра-левых критиков) в глазах ультраправых терял свое значение и как бы не принимался в расчет¹⁴.

Адмирал Шишков, щегольская культура и «народность»

Специфическое восприятие французской моды, оформившееся в последнем десятилетии 18 века, сохранилось и в новом столетии. Нападки на моды как на атрибут вольнодумного космополитизма содержатся в многочисленных комедиях Крылова и князя Шаховского; С.Н. Глинка сделал обличение «мод и роскоши» одним из программных лозунгов своего «Русского вестника». Интересна в этом отношении позиция адмирала А.С. Шишкова, которому будет принадлежать особое место в литературно-идеологических дебатах начала 19 в.

Шишков, в ком боевитость сочеталась с осторожностью, избегал высказываться по вопросу о модах печатно. Однако сохранившиеся эпистолярные и мемуарные материалы свидетельствуют о том, что относился он к французской моде неизменно отрицательно, усматривая в ней выражение общей французской развращенности нравов и духа революции¹⁵. Кроме того, Шишкову принадлежит любопытнейший памятник идеологической интерпретации современных мод, до недавнего времени известный только по преданию. В самом начале александровского царствования (по компетентному свидетельству Н.И.-Греча, в 1801-м или 1802 г.) Шишков адресовал А.С. Хвостову сатирическое стихотворение «Прогулка», в котором описал «всех тогдашних министров и царедворцев самыми резкими чертами». Память Греча сохранила только два стиха (искаженных), посвященных А. Чарторыжскому¹⁶. Недавно стихотворение было обнаружено и опубликовано М.Г. Альтшуллером. Стихи о Чарторыжском читаются в этом тексте так:

Реши, Хвостов, задачу:
Я шел гулять на дачу.
Туда ж мусью Бобо
С большим идет жабо,
С лорнетом при зенице,
Массю д'Эркюль в деснице,
Одет а л'инкроябль,
Причесан а л'адьябль,
Боченится, кривится,
Зовет меня с собой:
Не лучше ль воротиться
Отселе мне домой¹⁷.

Как нетрудно заметить, Чарторыжский представлен в этом стихотворении щеголем-галломаном. При этом следует помнить, что Чарторыжского Шишков ненавидел едва ли не более других «молодых друзей» Александра, полагая его тайным врагом России, в наибольшей степени напитанным революционной заразой. Следовательно, щегольство в его сознании тесно связывалось с вольномыслием и пагубным либерализмом, французская мода выступала как отчетливый знак Французской революции.

О том, что именно так оно и было и что описание Чарторыжского как щеголя «а л'инкроябль» выступало знаком разру-

шительного либерализма, свидетельствует характерный пассаж в ответе Шишкова на знаменитую критику «Рассуждения о старом и новом слоге», написанную П.И. Макаровым. Приведя утверждение Макарова о том, что «чужестранные обычаи родили в уме нашем тысячи новых понятий», для выражения которых необходимы новые слова, Шишков парирует его саркастически-негодующими вопросами: «...Да в чем состоят сии тысячи, и какую связь чужестранные обычаи имеют с языком и красноречием нашим? Французы выкрасят сукна и дадут цветам их названия: *мердуа*, *бу-де-пари* и проч. — Они наделают домашних уборов и назовут их: *табуре*, *шезлонг*, *кушет* и проч. — Они выдумают *шарады*, *логогрифы*, *акростихи*, *абракадабры*, и проч. — Они наденут толстой галстук и скажут: это *жабо*; возмут в руки суковатую дубину и скажут: это *массю д'еркюль*. — Они переменят имена своих месяцев; изобретут *декады*, *гильотины*, и проч. и проч. — Как? и все это должно потрясать язык наш?»¹⁸

В этом пассаже атрибуты модного туалета и модного быта оказались функционально приравнены к явлениям, символизирующим ужасы революции: новым названиям месяцев (разрыв с традицией), декадам (дехристианизация) и гильотинам (террор). Жабо и гильотина осознаны как вещи принципиально одного порядка.

В нападках Шишкова на французскую моду обращают на себя внимание анахронизмы и сопутствующие им прямые неточности. Так, пресловутая массю д'еркюль была атрибутом не столько «инкруаяблей» (которые носили легкие деревянные тросточки разной формы), сколько так называемых *l'exclusives* — обычно вооруженных предводителей шаек санкюлотов (не путать с английскими *Exclusives* — шеголями эпохи Регентства!). В революционные годы Геркулес, давший свое имя «суковатой дубине», был плебейским символом; его своеобразный культ достиг пика в эпоху Террора, а к концу века сошел на нет¹⁹. Уже к 1798 году *l'exclusives* воспринимались как анахронистические фигуры, крайне неудобные для стабилизирующегося режима, и противопоставлялись аккуратным «истинным республиканцам»²⁰. В России такого рода дубины-трости также не пережили 90-х годов²¹. Ненавистный Шишкову *жабо* вообще был атрибутом одеяний «старого режима»; в годы революции он выходит из моды. Знаток и живописец парижских нравов

Л.С. Мерсье, давая зарисовку модных гуляний в Булонском лесу в конце 1790-х годов, свидетельствует: «Больше нет ни манжет, ни *жабо*...»²² Рафинированный модник начала 19 века (каким, в частности, представлен в сатирических куплетах Шишкова А. Чарторыйский) таких анахронизмов в своем шегольском облике допустить, конечно, не мог.

Все это говорит о том, что во французских модах Шишкова интересовала не столько историческая реальность, сколько, так сказать, «субстанция». Главным было не то, что в действительности носят *сейчас*, а то, что особенно наглядно выражает тлетворный дух разврата и неверия. В этом смысле устрашающие (хотя и вышедшие из моды) массу д'еркюль, конечно, удобнее было рассматривать в качестве знаков революционного зла, чем вошедшие во всеобщее употребление и не вызывающие никаких зловещих ассоциаций круглые шляпы.

«Идеологическая» ненависть к французской моде сочеталась у Шишкова с апологией русской национальной одежды. Защите ее посвящены заключительные страницы «Прибавления к Рассуждению о старом и новом слоге»: «Мы не для того обрили бороды, чтоб презирать тех, которые ходили прежде или ходят еще и ныне с бородами; не для того надели короткое Немецкое платье, дабы гнушаться теми, у которых долгие зипуны»; «Всякое время и всякое сотояние людей имеет свои обычаи: прежде на охоту езжали с соколами, а ныне ездят с собаками; купец ходит в длинном кафтане, а дворянин в коротком; купецкая жена любит баню, а знатная госпожа ванну. Пускай всякой делает по своему, но не должно презирать ни дворянину купецких обычаев, ни купцу дворянских»²³.

Неожиданно страстная защита сословий, сохранивших прадедовские обычаи (ведь никто из оппонентов Шишкова против них и не выступал!), обнажает некоторую растерянность Шишкова перед лицом той двусмысленной ситуации, в которой приходилось действовать русскому патриоту-консерватору. «Национальное» русское платье со времен Петра было уделом только податных сословий. Поэтому последовательная апология «национального» таила в себе — в русских условиях — опасность апологии «низов». Призвать высшие классы сбросить тлетворные европейские одеяния и облечься в национальную одежду означало призвать к разрушению иерархического уклада («чина»)

русской жизни — то есть к чудовишным потрясениям, подобным тем, что совершили изверги французской революции! Эту потенциальную связь русской одежды и революционности живо почувствовали радикалы — от декабристов до народников. Не мог не ощущать ее и Шишков — и стремился ее всячески нейтрализовать. Страшась пойти до конца по тому пути, который с неизбежностью открывает националистическая идеология, он неуклюже пытается связать свои идеи с защитой иерархического уклада национальной жизни. Народ (=купечество) выступает в концепции Шишкова (в отличие от позднейших построений националистов-«либералов» вроде Грибоедова и Улыбышева) не как идеал и образец для подражания, а как чудесным образом сохраненный осколок добродетельной старины, призванный *напоминать* об утраченных ценностях, к которым еще предстоит вернуться образованным классам²⁴.

Идеальный мир, где все одеты в русское платье и говорят на русском языке, Шишков мог конструировать только как утопию, сама форма которой гарантировала полную безопасность эксперимента. В этом отношении показательна пьеска «Маленький праздник, или Слабая дань благодарности Русским воинам в лице Главноначальствующего над ними», сочиненная Шишковым во время заграничного похода (апрель 1813 г.) для любительского спектакля в честь государя. Перед двумя героинями, обряженными в русское платье (их должны были представлять княгиня Софья Волконская и «госпожа Салданша, урожденная Хитрова»), появляется тиролька (княгиня Зинаида Волконская), которая обращается к ним на русском языке (!), особенно любимым ею за «дела русских», а затем выражает свое восхищение русским национальным платьем: «Как наряд ваш меня прельщает! я столько же, сколько Руской язык, люблю и Руское платье: этот сарафан, эта повязка на голове, делают и стан красивее и лицо моложе». Получив предложение нарядиться в русское платье и остаться в нем «несколько времени», «тиролька» приходит в чрезвычайный восторг, а одна из русских героинь резюмирует: «Какое для русского сердца удовольствие видеть Руских в таком почтении у других народов!»²⁵

Символично, что этот триумф русской одежды и русского языка должен был изображаться великосветскими дамами, воспитанными на французской культуре и с трудом говорившими

по-русски (салон Зинаиды Волконской вскоре станет одним из самых модных космополитических салонов Франции эпохи Реставрации). Характерно, однако, что Александр, познакомившись с написанным «для опыта» началом пьесы, не поддержал затеи Шишкова и патриотически настроенных дам. Спектакль не состоялся.

Итак, «длинные зипуны», «длинные кафтаны» и вообще «русское платье» воспринимаются Шишковым как символы национальных добродетелей исключительно на знаковом, а не на практическом уровне: сам отрешиться от ненавистного европейского платья и обрядиться в русскую одежду (либо рекомендовать сделать это своим сподвижникам) он не помышляет. Это придает его построениям несколько отвлеченный характер, изначально вносит в них зазор между «идеологией» и «реальностью». Впрочем, эту противоречивость не преодолели и леворадикальные патриоты из околосекабристского лагеря (А. Улыбышев, А. Грибоедов): громя уродливые фраки с «хвостами» и «выемами» и воспевая удобный и сообразный российским природным условиям кафтан, они продолжали пользоваться европейской одеждой. Улыбышев свою утопическую зарисовку «Сон» (в которой русский кафтан «с некоторыми усовершенствованиями» оказывается одеждой граждан будущей свободной России) характерным образом пишет на французском языке! В этом смысле левые радикалы выступали как верные наследники «ультрареакционного» адмирала²⁶.

Ревизия наследства «шегольской культуры»:

«О легкой одежде модных красавиц
девятого-надесять века» Карамзина

Каковы были судьбы русского «шегольства» в революционные и пореволюционные годы? Вопрос этот требует тщательного и осторожного подхода. «Страх быть обвиненным в сочувствии французской революции, — писал в свое время П.Н. Берков, — был, по-видимому, настолько силен, что к середине 1790-х годов исчезает и из литературы, и, очевидно, из жизни тип французолюба-петиметра, — явление, просуществовавшее в русской действительности почти полвека»²⁷. Замечательный знаток русской культуры 18 столетия в данном случае не впол-

не точен. Действительно, тип петиметра старого режима в России практически исчез — как исчез он и во Франции. Однако феномен щегольства не исчез как таковой, но в ситуации гонений на моду, развернутых сначала Екатериной, а потом — беспрецедентно сурово — Павлом, трансформировался и приобрел важные новые нюансы: щегольство могло теперь осмысляться как знак свободомыслия и фрондерства. Мода расценивалась не просто как элемент европейской культуры, но как элемент *либеральной* европейской культуры.

Характерно, что известие о смерти Павла и о вступлении на престол Александра оказалось ознаменовано массовым и почти стихийным переодеванием дворянской молодежи в ранее запрещенные одежды. Вигель был свидетелем этой «перемены одежаний» в Москве: «Первое употребление, которое сделали молодые люди из данной им воли, была перемена костюма: не прошло двух дней после известия о кончине Павла, круглые шляпы явились на улицах; дня через четыре стали показываться фраки, панталоны и жилеты, хотя запрещение с них не было снято; впрочем, и в Петербурге все перерядились в несколько дней. К концу Апреля кое-где еще встречались старинные однорортные кафтаны и камзолы, и то на людях самых бедных»²⁸. В Петербурге перемена одежды произошла еще стремительнее, о чем свидетельствует Саблуков: «Как только известие о кончине императора распространилось в городе, немедленно же появились прически à la Titus — исчезли косы, обрезались букли — и панталоны; круглые шляпы и сапоги с отворотами наполнили улицы. Дамы также, не теряя времени, облеклись в новые костюмы...»²⁹ Благосклонное молчание новых властей по поводу этого стихийного переодевания было воспринято как знак либеральных перемен.

Эта благосклонность не была случайностью, но в свою очередь имела знаковый характер. Сам молодой Александр был западником и модником (пушкинская формула «плешивый щеголь» подразумевает и этот факт); его ближайшие сподвижники, либо проводившие юные годы в революционной Франции (как Строганов), либо получившие французское воспитание, также были связаны с «щегольской культурой» (не случайно Шишков в приведенном выше сатирическом стихотворении выдвигает щегольство как основную характеристическую черту

Чарторыйжского, объясняющую и его моральный облик, и его политические проекты).

В каком отношении к этим тенденциям находились карамзинисты и, в частности, культурный лидер движения — сам Карамзин? Связь раннего карамзинизма с «щегольской культурой» — и в ее языковом, и в поведенческом аспектах — была прекрасна показана в ряде работ Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского. В своей известной книге о языковой позиции Карамзина Б.А. Успенский мог уже с полным основанием подытожить: «Целый ряд карамзинистов, такие, как П.И. Макаров, П.И. Шаликов, В.Л. Пушкин, несомненно, были щеголями. Не менее очевидно и щегольство и самого молодого Карамзина...»³⁰

Однако к началу 19 века поведенческое амплуа самого Карамзина значительно изменилось. Эти изменения оказались в свою очередь связаны с его идеологической эволюцией. Со смертью Павла I и со снятием прежних запретов и ограничений на те или иные элементы одежды, в России началось бурное развитие моды. При этом в центре общественного внимания оказался не мужской (как при Павле), а женский костюм, ориентированный на Францию и усвоивший «античный стиль» Директории и Консулата³¹. Модная женская одежда сразу же сделалась предметом споров и резких нападок. В 1802 году с осуждением пристрастия к современной французской моде выступил — видимо, неожиданно для многих — Карамзин в статье «О легкой одежде модных красавиц девятого-надесять века». Карамзин скрылся под маской семидесятилетнего старца и псевдонимом В. Мулатов. Однако авторство статьи не долго оставалось секретом: она вошла в 7-й том «Сочинений» Карамзина, увидевший свет в 1803 г.

Осуждая безнравственность современной женской моды и ее несообразность с северным климатом, Карамзин-Мулатов заострял внимание на моральной и политической парадоксальности сложившейся ситуации: «Мы гнушаемся ужасами Революции и перенимаем моды ея!» Карамзин (как почти за десятилетие до него А. Майков) стремится обнажить социальные корни современной парижской моды: «Некогда Париж в самом деле мог назваться столицей вкуса: ибо утончение светских приятностей было единственным делом его в течение двух веков. Но это время прошло, и долго, долго не возвратится, не смотря на

желание Консула Бонапарте воскресить Французскую любезность, которая — естли не умерла, то по крайней мере заснула глубоким сном Эпименида на развалинах Бурбонского трона и на кипарисах Революции. Какие женщины дают ныне тон в Париже? Роскошные супруги Банкиров и *подрядчиков* (*fournisseurs*), обогатившихся народною казною — женщины низкого состояния, не имеющие идеи о любезности прежних знатных Француженок, которые всего более отличались игрою ума и *кокетствовали*, так сказать, нежным чувством пристойности. Мудрено ли, что сии новые, молодые Аристократки — сии цветы, которые выросли и распустились на земле облитой кровью несчастных жертв гильотины — не имеют никакого чувства истинных женских достоинств, и, стараясь нравиться, употребляют способы Парижских Лаис, единственных образцов своих? Но мудрено то, что в государстве благоустроенном, где есть нравы, воспитание и правила, женщины, вообще любезные, следуют моде Парижских мещанок!»³²

Перед нами не столько социально-исторический анализ, сколько попытка «исторически» мотивировать негативное ценностное содержание знака. Как и все попытки такого рода, она приспособливает исторический материал к современным задачам и толкует его с большой свободой. При всем желании трудно отнести, например, мадам Рекамье — одну из главных законодательниц вкуса среди *merveilleuses* — к числу «мещанок», обучающихся хорошему тону у «парижских Лаис» (то есть, попросту говоря, у проституток). Но этого мало! «Облегчение» женского платья произошло еще в 1770—1780-х гг., до Революции, и было связано отнюдь не с «мещанскими» вкусами. Наиболее распространенная при «старом режиме» форма легкого женского платья, шемиз, была в фаворе при дворе Марии-Антуанетты и именно из дворца распространилась по всей Франции, а затем и по всей Европе³³. Характерно, что Ж. Сулави (республиканец и патриот по своим симпатиям) в мемуарах, вышедших почти одновременно со статьей Карамзина, утверждал, что кисейные шемизы, столь любимые самой королевой и ее двором, обязаны своим происхождением... платью проститутки³⁴. Мемуарист-республиканец, обличая моды «старого режима», обнаруживает их корни там же, где обнаруживал Карамзин корни мод республиканских, — в публичном доме. Ясно,

что и в том и в другом случае перед нами не историческое исследование, а мифологизация явления, выполняющая определенные идеологические задачи³⁵.

Статья Карамзина послужила образцом для нападок на западные моды по крайней мере на ближайшую четверть века. Однако парадокс заключается в том, что, обличая новейшие моды, Карамзин сам сохранял связь с «щегольской культурой» — в частности, на уровне речевого поведения, но также и в бытовом облике. Его нападки на моды исходили из других оснований, нежели у «архаистов». Он критикует их не с позиции утопического патриотизма, расценивающего все «европейское» как порождение безбожия и разврата, а с позиции органистического эволюционизма, в которой укрепляется как раз в пору издания «Вестника Европы». Веру в идею прогресса Карамзин сохранит даже в конце 10-х годов: еще в речи, произнесенной перед Российской Академией в 1818 г., он будет говорить о движении человечества «к дальнейшему совершенству»; в 1802—1803 гг. эта идея обладала для него даже большей привлекательностью³⁶. По сравнению с прежними, просветительскими взглядами на этот предмет новизна позиции Карамзина состоит в том, что механистическая концепция прогресса трансформируется в *органистическую*.

В свете этой позиции его критика модных одеяний красавиц «девятого-надесять века» приобретала особый смысл. Характерным дополнением к традиционным обвинениям французских женских мод в безнравственности стало у Карамзина утверждение несоответствия их русской природе и русскому климату — несоответствия, приводящего будто бы к массовым болезням и преждевременной смерти: «Естьли красавицы по справедливости верят более Медикам, нежели Моралистам <...>, то скажем с важностию Гиппократов и Галенов, что в северном климате эта мода опасна для самого здоровья, следственно и красоты! Уже к нещастию могли бы мы наименовать две или три жертвы ея, всем известныя; но избегая личностей, говорим только о возможном. Натура не предвидела сего обыкновения, и надеясь на верную защиту одежды (!), образовала женские прелести так нежно, что прикосновение грубого воздуха для них бедственно, особливо после наших балов, которые стоят труда всех Греческих Атлетов!»³⁷

Здесь перед нами пока еще не доведенная до логической ясности, но уже явственно ощутимая попытка заявить *неорганичность* французской моды для России. «Модное» и «природное» оказываются в отношении оппозиции друг к другу, и поздний Карамзин отдает явное предпочтение «природе»³⁸. Однако эта оппозиция не равна оппозиции «природа» — «культура»; Карамзин пытается *противопоставить* моду культуре и, наоборот, согласовать культуру с природой, хотя пока логически не безупречно («натура» образовала женские прелести, надеясь «на верную защиту одежды!»). В статье Карамзина, таким образом, мы можем видеть зачатки того «органицизма», который скоро ляжет в основу концепции «Истории государства Российского». Критика механических заимствований в моде оказывалась параллельной вызревавшей в сознании Карамзина критике заимствованных политических доктрин и институций, законченное воплощение нашедшей в записке «О древней и новой России».

«А ведь нашими широкими панталонами мы обязаны санкюлотам!»: мода как знак либерализма у младших карамзинистов

Отношение к моде «младших» карамзинистов существенно отличалось от позиции их учителя. Почти все они в той или иной степени были щеголями — хотя, конечно, на новый лад. Их щегольство было вызывающим. Это своеобразно отразилось в «Записной книжке» Вяземского (запись середины 1810-х годов): «— Знаете ли вы Вяземского? — спросил кто-то у графа Головина. — «Знаю! Он одевается странно». — Поди после, гонись за славой! Будь питомцем Карамзина, другом Жуковского и других ему подобных, пиши стихи, из которых некоторые, по словам Жуковского, могут назваться образцовыми, а тебя будут знать в обществе по какому-нибудь пестрому жилету или широким панталонам!...» Батюшков к этой записи сделал шутивную приписку, связующую именно щегольство Вяземского с вечной славой: «Я памятник и пр. и пр. и пр.»³⁹

Между тем, сетуя на «Головиных», Вяземский несколько кокетничал. Его культурное поведение действительно включало в себя установку на то, чтобы общество замечало его щегольство. Достаточно просмотреть переписку между Вяземским и

А.И. Тургеневым или между Вяземским и Дашковым за конец 1810-х годов, чтобы убедиться в том, сколь значительное место занимает в ней «модная» тематика. Из Варшавы в Петербург посылаются модные ткани для жилетов Тургенева, а из Константинополя в Варшаву — восточные наряды для княгини Веры Федоровны. При этом обсуждения модных туалетов нередко соседствуют с обсуждением самой животрепещущей литературной и политической проблематики. Более того! Часто именно разговор о модах служит мотивировкой для введения соответствующих проблем. Это неудивительно, поскольку, сообразно с наследием «постреволюционного» культурного мышления, европейская мода ассоциировалась с европейским — прежде всего французским — либерализмом.

Карамзин, критикуя женские одеяния (к тому же под маской семидесятилетнего старца), как бы демонстрировал свою *выключенность* из сферы моды как таковой, подчеркивал, что смотрит на нее извне. Карамзинисты же избрали позицию *внутри* моды, не дистанцировав себя от нее, но демонстративно связав себя с нею. Мода становится элементом символической культурной *самоидентификации*, поэтому центральными для младших карамзинистов оказываются проблемы *мужской* моды.

Наиболее революционным событием в истории мужской верхней одежды в конце 18-го — начале 19 века оказалось утверждение длинных штанов. Однако именно в силу своей революционности они «победили» далеко не сразу: до своего окончательного торжества они должны были пройти через несколько этапов рецепции. Судьба же их в России оказалась даже сложнее, чем в Европе, поскольку в системе русской культуры длинные штаны приобретали дополнительные семантические нюансы.

Выдающийся знаток истории русского костюма Р.М. Кирсанова пишет по этому поводу следующее: «Мужские П<анталоны> были введены в моду во Франции в кон. 18 в. вскоре после Великой франц. революции 1789—94 т.н. инкруайаблями <...> Мода нашла своих подражателей во многих странах, в т.ч. в России, где длинные штаны и раньше являлись традиционным элементом рус. мужского костюма. Но уже к 1803 П исчезли из гардероба щеголей: «Из молодых людей только те, которые не умеют одеваться, употребляют еще панталоны»

(«Московский Меркурий», 1803, ч. II, с. 144). Причина этого кроется, скорее всего, в чрезмерной идеологизации одежды в годы Великой франц. революции: изменения в политической ситуации тут же сказывались на предпочтении той или иной детали костюма или стимулировали отказ от них. <...> Лишь к кон. 1810-х гг. в моду вновь входят П поверх сапог (до этого их заправляли в сапоги, а на балах носили кюлоты). <...> Носить П навыпуск в Европе начали предлагать с 1819, когда в периодике стали появляться гравюры с изображением молодых щеголей в довольно коротких (не достигающих щиколотки) штанах преимущественно белого цвета. <...> существует несколько версий о времени появления длинных штанов поверх сапог, свидетельствующих о том, что в России мода на белые П, и вообще на штаны навыпуск, прижилась на несколько лет позже, чем в других европ. странах»⁴⁰.

В действительности, однако, ситуация была несколько иной. Хотя парижские фашионабли попытались носить длинные штаны даже не после, а еще *во время* Французской революции, однако настоящей родиной новой мужской моды следует признать не Францию, а Англию. Узкие, обтягивающие ногу панталоны распространились в Англии в конце 18 века. Генезис их никак не связан с санкюлотами и Французской Революцией. Они восходят к военной форме венгерских гусаров, страстным поклонником которой был первый модник королевства принц Уэльский Георг, будущий принц-регент и будущий король Георг IV. Панталоны первоначально использовались как элемент костюма для верховой езды, а затем превратились в деталь светского туалета⁴¹. Из Англии панталоны, видимо, и пришли во Францию («инкройябли» были страстными англоманами), где претерпели ряд изменений⁴².

Наряду с обтягивающими ногу панталонами, заправлявшимися в сапоги, уже с самого начала 19 века получили распространение и широкие штаны навыпуск (trousers), обычно не достигающие щиколотки. Trousers по происхождению своему и первоначальным функциям были практической одеждой: уже в 18 веке и простонародье, и country gentlemen пользовались ими в разгар сельских работ. Широкие штаны носили и матросы — в морской державе довольно многочисленная и заметная группа. Возможно, именно матросский гардероб (благодаря морской

войне, а потом и победам английского флота над французским) стимулировал экспансию широких штанов в высокую моду. Во всяком случае, едва ли не первыми их начинают носить — в самом начале 19 века — модники приморского Брайтона⁴³. Примечательно, что распространение *trousers* в фешенебельном обществе начинается вскоре после победы в Трафальгарском сражении. В 1807—1808 гг. английский журнал «*Le Beau Monde*» дает уже ряд картинок таких «trousers» в качестве образцов самой модной прогулочной одежды (например, как образчики *Kensington Garden dresses*)⁴⁴. Около этого времени «широкие панталоны» нового покроя проникают и во Францию, связываясь теперь в сознании парижских модников не с одеяниями санкюлотов, а с платьем лондонских фэшионаблей. «Широкие панталоны» такого типа быстро распространились в России и носились там достаточно долго: во всяком случае, одно из сатирических стихотворений 1811 г. свидетельствует, что широкие панталоны носятся «всеми» (подробнее об этом см. ниже)⁴⁵.

Новая волна увлечения широкими (можно даже сказать: сверхширокими) штанами приходится на послевоенные годы: посещение в 1814 г. Англии Александром I привело к распространению так называемых «*cossock trousers*» — штанов исключительной ширины, содержащих в себе аллюзию на форменную одежду русских казаков. Эта мода продержалась довольно долго: еще в 1819 году «*The Top*» осмеивал шеголей, продолжающих носить «казацкие» штаны, и настоятельно рекомендовал им переодеться в «гражданскую» одежду, более соответствующую мирному времени⁴⁶.

По всей вероятности, новая волна моды на «широкие панталоны», пришедшая в Россию около 1818 года, была отзвуком этого русофильского увлечения. На русской культурной почве новая мода, однако, приобретала совершенно иные коннотации. В этом смысле показательно письмо Вяземского к А.И. Тургеневу от 6 декабря 1818 г. (из Варшавы): «В употреблении ли у вас широкие панталоны с башмаками? Это, по мне, один из важнейших шагов нашего века. *Il faut de la libéralité jusque dans la mise. Vive le XIX-me siècle, malgré tout ce qu'on en dit! Et c'est cependant aux sans-culottes que nous devons nos larges pantalones!*» («Свобода необходима даже в costume. Да здравствует XIX век, что бы о нем ни

говорили! А ведь нашими широкими панталонами мы обязаны санкюлотам!»)⁴⁷.

При всей шутливости тона письмо Вяземского наглядно демонстрирует идеологическую остроту и семиотическую насыщенность в восприятии модной одежды: она совершенно отчетливо связывается с Францией и духом французской «вольности». Примечательно, что пассаж о «широких панталонах» написан по-французски: «либеральные моды» и «либеральный язык» предстают у Вяземского в бесспорном единстве; и то и другое выступает в качестве «знаков свободы». Вяземским вместе с тем допущена явная историческая неточность: своими широкими панталонами он (как и французские шеголи) был обязан не парижским санкюлотам, а лондонским джентльменам, английским матросам и — не в последнюю очередь — русским казакам. Но модели, насыщенные определенной семантикой, заставляли пренебрегать реальным историческим генезисом. Как ни парадоксально это звучит, логика оценок Вяземского в данном случае не очень отличается от умозаключений Павла I, преследовавшего английскую одежду как символ Французской революции. Хотя оценки стали принципиально противоположными, сам принцип оценок оставался прежним.

Отношение «западников» к национальному русскому костюму на бытовом уровне было в общем нейтральным и не предполагало особо резких эмоций: он просто был вне их повседневной практики. Однако само восприятие национальной русской одежды все же осуществлялось сквозь призму Петровских реформ (в том числе реформы одежды) и потому не могло не приобретать знакового характера. В перспективе этих реформ национальное русское платье воспринималось в качестве символа косности, изоляционизма и рабства, противостоящих просвещению и свободе. Модус такого восприятия определялся тем фактом, что со времен Петра русский национальный костюм оставался принадлежностью податных сословий и «рабов» — купечества, некоторых слоев мещанства и крестьян. Если для Шишкова (и — в иной идеологической огласовке — для Грибоедова) русское платье купцов и мужиков — это умильный остаток праотеческих нравов, то для карамзинистов-«западников» это досадный реликт варварства, свидетельство половинчатости и незавершен-

ности Петровских реформ. В этом отношении характерны наблюдения и рассуждения К.Н. Батюшкова в так называемой «Прогулке по Москве» (1811): «Странное смешение древнего и новейшего зодчества, нищеты и богатства, нравов европейских с нравами и обычаями восточными! <...> в этот монастырь, построенный при царе Алексее Михайловиче, входит какой-то человек в длинном кафтане, с окладистой бородой, а там к бульвару кто-то пробирается в модном фраке; и я, видя отпечатки древних и новых времен, вспоминая прошедшее, сравнивая оное с настоящим, тихонько говорю про себя: “Петр Великий много сделал и ничего не кончил”»⁴⁸. Если Грибоедов мечтает одеть всех соотечественников по-мужицки, то для «европейцев» предпочтительно было бы переодеть и податные сословия на европейский лад, что и означало бы в известном смысле превратить их из рабов в граждан. Разумеется, «осуждать» купцов и крестьян за ношение русского платья не приходилось: это значило бы осуждать «рабов» за их участь.

Поэтому предметом острых нападок в определенных ситуациях делалась не современная крестьянская, а историческая русская одежда высших сословий, выполнявшая в таких суждениях сугубо знаковую роль (ни о какой прагматической функции ее в 19 веке, конечно, не могло быть речи). Показателен рассказ Вяземского в его воспоминаниях об известном «русском европейце» — князе П.Б. Козловском (рассказ относится уже к николаевскому времени, но от того не менее показателен: следует помнить, что вкусы и пристрастия Козловского сформировались на заре Александровской эпохи): «Был маскарад в Аничковском Дворце. В числе приглашенных и участников находился и Козловский <...> Главным впечатлением из него вынес он, что преобразования Петра Великого, даже в отношении к одежде, были благотворны и необходимы. И вот на чем он свое звключение основывал: двое из лиц высокопоставленных были наряжены Русскими боярами. Они так плотно вошли в свою роль и в свое платье, что бессознательно и невольно клали земные поклоны. При появлении Государя, они, для соблюдения верности в местных и современных красках, повалились в ноги Императору. Государю, казалось, было это неприятно, а Козловского, воспитанного в новейших западных обычаях, это поразило прискорбно и глубоко. На эту тему, с

обычной своей живостью и красноречием, целый час оправдывал он меры, принятые Петром I. “Платья”, говорил он, “не без влияния на нравы. Этим двум господам”, продолжал он, “получившим хорошее воспитание, образованным, никогда не могла бы придти в голову эта азиатская выходка, если были бы они иначе одеты”⁴⁹.

«Подобный ветреной Венере...»: сексуальные коннотации мужской моды

Следующий важный момент, связанный с новой модой, — ее откровенная *сексуальность*, столь шокировавшая европейских и российских «староверов». Здесь особенно показательны были, конечно, женские моды. Свободный покрой платьев, открытая грудь, полупрозрачная ткань или материя, имитирующая цвет кожи и создающая иллюзию «наготы», — все это было созвучно идеям раскрепощения природы, служило формой проявления новейшей «чувствительности», «природности» и «античной простоты», противопоставленных манерности «утонченного разврата» 18 столетия.

Принято считать, что начало 19 века было эпохой маскулинного доминирования в моде⁵⁰. Не вдаваясь в детальное обсуждение вопроса, следует все же отметить, что первые два десятилетия 19 века были в этом отношении эпохой переходной; на континенте (и особенно в России) годы, совпавшие с эпохой Регентства в Англии, — все же еще *не* эпоха дендизма. Мужская мода по-прежнему находилась в явной — хотя и не прямой — корреляции с модой женской.

Женственность облика и поведения московской молодежи начала 1800-х гг. свидетельствуется таким наблюдательным хроникером нравов, как Ф.Ф. Вигель: «Жеманство, которое встречалось тогда в литературе, можно было также найти в манерах и обращении некоторых молодых людей. Женоподобие не совсем почиталось стыдом, и ужимки, которые противно было бы видеть и в женщинах, казались утонченностями светского образования. Те, которые этим промышляли, выказывали какую-то изнеженность, неприличную нашему полу, не скрывали никакой боязни, и, что всего удивительнее, не совсем были смешны»⁵¹.

Однако и к концу 10-х годов (то есть в эпоху, к которой приурочено действие 1-й главы «Евгения Онегина») связь мужской моды с женской сохраняется, хотя и модифицируется. Некоторые исследователи склонны рассматривать и Онегина (и, соответственно, молодого Пушкина) как тип русского денди а la Brummel⁵², что не вполне справедливо. Сравнив своего героя с лондонским денди, Пушкин допустил явный анахронизм: в 1819 г. ни Онегин, ни его создатель «денди», строго говоря, не были и быть не могли⁵³. Они находились еще всецело в русле французской модной традиции (и лишь опосредованно — английской)⁵⁴.

Некоторые детали модного поведения героя здесь особенно показательны. Так, помещая в кабинете Онегина «чувств изнеженных отраду» — «духи в граненом хрустале», Пушкин невольно показывает, насколько его герой был еще далек от «настоящего» дендизма: Джордж Бреммель *никогда* не использовал духов, заменив парфюмерные ухищрения культом чистоты и тем произведя своеобразную революцию в мужской гигиене и в самом представлении об облике модного мужчины⁵⁵. Заслуживает быть отмеченным и то обстоятельство, что творец дендизма возвел в культ гордое одиночество, полное безразличие к женщинам и вообще отказ от каких бы то ни было «романов»; эротическое поведение не входило в число атрибутов истинного денди⁵⁶. Разумеется, на такой высоте удавалось удержаться далеко не всем последователям Бреммеля — даже самым искренним и старательным; приходилось трансформировать «холодность» в «охлажденность». В этом отношении едва ли не единственным вполне последовательным продолжателем Бреммеля в России был П.Я. Чаадаев, подчеркнуто пренебрегавший светскими «романами»⁵⁷. «Наука страсти нежной», которую Онегин усвоил «тверже всех наук» (как и любовное поведение молодого Пушкина), является, конечно, разительным контрастом «холодности» великолепного Бреммеля: само осознание любви как «науки», как технизированной *ars erotica* — наследие французской культуры 18 века⁵⁸. Поэтому шутовское уподобление юного Онегина «ветреной Венере», отсылающее к культуре французского салона и активизирующее всевозможные галантно-эротические ассоциации (от будуарных репродукций «Венеры перед зеркалом» Альбано⁵⁹ до «Переодеваний Венеры» Пар-

ни), исторически более точно, чем уподобление его «лондонскому денди».

Связь мужской моды с женской обнаруживалась, однако, не столько в формах, сколько в понимании функций одежды, в принципах подхода к соотношению платья и тела. Такая связь — как ни парадоксально это покажется на первый взгляд — всего отчетливее проявилась все в тех же панталонах. Обтягивающие ноги панталоны должны были подчеркивать «природность», естественную красоту тела. В трансформированном виде они служили своего рода маскулинным эквивалентом антикизированной стилистики женской моды. Светлые цвета (чаще всего — белый или телесный), легкая материя, позволявшая обыгрывать линии тела (кстати, панталоны, как и тогдашние женские платья, предполагали безукоризненную фигуру; малейшие физические недостатки и в том и в другом случае немилосердно подчеркивались), — все это в идеале должно было вызывать ассоциации с благородной «античной» наготой. В реальности, однако, этот «античный эффект» панталон вызывал обвинения в безнравственности — поскольку, по замечанию историка костюма, «they tended to outline and emphasise the male genitale area»⁶⁰. Как нетрудно заметить, обвинения, выдвигавшиеся против новой мужской моды, в принципе не отличались от тех, которые звучали по адресу моды женской.

Показательно, что требования, предъявлявшиеся к узким панталонам, распространялись и на панталоны широкие. Так, «Le Beau Monde» в 1808 г. предписывал носить trousers исключительно ровного светлого тона, позволяя надевать полосатые только в дурную погоду...⁶¹ Будучи перенесены из одной системы в другую, широкие trousers поменяли свою функцию: практичная (по своему генезису) одежда в системе моды трансформировалась в подчеркнута непрактичную. При этом на новый элемент переходит ряд признаков, прежде ему несвойственных (или, во всяком случае, не главных для него), но важных для системы: широкие штаны усваивают, в частности, цвет узких панталон как знак «антикизированнойности», «природности» и «сексуальности». Рассмотренный нами пример — пример торжества «знаковости» над функциональностью.

О том, как могли восприниматься мужские панталоны в русской культурной ситуации конца 1810-х годов, свидетельствует

примечательный рассказ А.М. Фадеева об эпатирующей выходке молодого Пушкина, совершенной им в Екатеринославле, по пути на юг (май 1820 г.): «В Екатеринославле Пушкин, конечно, познакомился с губернатором Шемиотом, который однажды пригласил его на обед. Приглашены были и другие лица, дамы, в числе их моя жена (я сам находился в разъездах). Это было летом, в самую жаркую пору. Собрались гости, явился и Пушкин, и с первых же минут своего появления привел все общество в большое замешательство необыкновенною эксцентричностью своего костюма: он был в кисейных панталонах, прозрачных, без всякого исподнего белья. Жена губернатора, г-жа Шемиот, чрезвычайно близорукая, одна не замечала этой странности. Жена моя потихоньку посоветовала ей удалить из гостиной ее дочерей-барышень, объяснив необходимость этого удаления. Г-жа Шемиот, не допуская возможности такого неприличия, уверяла, что у Пушкина просто летние панталоны бланжевого, телесного цвета; наконец, вооружившись лорнетом, она удостоверилась в горькой истине и немедленно выпроводила дочерей из комнаты. Хотя все были очень возмущены и сконфужены, но старались сделать вид, будто ничего не замечают; хозяева промолчали, и Пушкину его проделка сошла благополучно»⁶².

Рассказ Фадеева исполнен исторического интереса, вне зависимости от степени своей достоверности⁶³. Прежде всего, не исключено, что все происходило в точности так, как оно описано мемуаристом. В этом случае перед нами свидетельство того, что молодой Пушкин довел почти до пародийного заострения тенденции, реально заложенные в тогдашней мужской моде, и, так сказать, «обнажил» тот момент сексуальности, который действительно присутствовал в самой идее панталонов. Можно, однако, допустить, что история с «прозрачными панталонами» наполовину придумана: вполне вероятно, что Пушкин явился на обед к губернатору «всего лишь» в панталонах изысканного телесного цвета. На провинциальное общество и эта столичная новинка могла произвести шокирующее впечатление — той же «сексуальностью», маркированной самим цветом (напомним, что и женские одежды начала века часто использовали ткани телесных оттенков для создания эффекта «наготы»). Однако в пору создания мемуаров (вторая половина

19 века) мужские брюки различных расцветок и фасонов превратились во вполне привычную одежду, и поэтому мемуарист (возможно, неосознанно) мог создать новую, более «пикантную» мотивировку, объясняющую — в новой культурной ситуации — реакцию провинциального общества на костюм столичного щеголя. Возможно, наконец, что Пушкин явился на вечер к губернатору в обтягивающих узких панталонах, о яркой сексуальности которых уже говорилось выше (последнее, впрочем, менее вероятно: дошедшие до нас немногочисленные портретные изображения поэта в полный рост, а также его многочисленные автопортреты и автошаржи свидетельствуют, что Пушкин на протяжении всей жизни предпочитал штаны широкого покроя).

В любом случае рассказ Фадеева исторически ценен: он свидетельствует о том, какие ассоциации могла вызывать мужская модная одежда еще в конце 10-х годов. Особенности пушкинских панталонов (в нашем случае неважно — реальные или придуманные) прочитывались как имеющие отчетливо выраженную провокативно-сексуальную окрашенность. И «невинный» телесный цвет, и рискованная прозрачность в женской одежде начала 19 века оказываются функционально тождественными и в принципе взаимозаменяемыми элементами: и то и другое выступало знаком освобождения нравов и приближения к «природе». В нашем случае происходит перенос (осуществленный либо самим Пушкиным, либо мемуаристом, либо — в разной мере — ими обоими) этой знаковости на мужскую одежду.

**«Модный магазин русского языка»:
параллель «язык — одежда» в полемических
сочинениях архаистов**

Однако повышено семиотизированное восприятие моды в начале 19 века не оставалось фактом только повседневного быта. Тема моды оказалась актуализирована в так называемой полемике о старом и новом слоге, ознаменовавшей для русской культуры наступление 19 века и продолжавшейся — то затухая, то разгораясь вновь — почти четверть века.

Полемика о старом и новом слоге своим содержанием далеко выходила за рамки собственно лингвистической проблема-

тики. «Интерес ее не лингвистический, — справедливо отмечал Г.О. Винокур, — а гораздо более широкий, мировоззрительный»⁶⁴. Точнее было бы сказать, что сама лингвистическая проблематика в этой полемике приобретала «мировоззрительное» наполнение; споры о языке оказывались *вместе с тем* спорами о путях культуры. Та или иная модификация «слога» воспринималась не столько как литературно-языковая реальность, сколько как *знак* определенной культурной и даже идеологической позиции. Именно поэтому участники полемики могли обнаруживать известный параллелизм и даже своеобразный изоморфизм между языковой сферой и явлениями совершенно иного плана — но также насыщенными повышенной знаковостью. Сфера одежды, как мы могли убедиться, принадлежала в начале 19 века именно к числу таких семиотически продуктивных структур.

Книга, открывшая полемику и давшая ей свое название — «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803) А.С. Шишкова, — сопровождалась своеобразным приложением. Это приложение состояло из двух писем, якобы полученных Шишковым от неизвестных еще в ту пору, когда его «Рассуждение» распространялось в рукописи среди любителей словесности. В действительности, конечно, указание на «неизвестных» — чисто фиктивный прием: оба «письма» написаны самим Шишковым. Два «письма» как бы суммировали всю книгу: «Рассуждение...» строилось как противопоставление примеров «должного» и «недолжного» слога; теперь эти примеры оказывались сведены воедино, сконцентрированы и закреплены за носителями разных типов культурного сознания. Достоинства одной позиции и пороки другой должны были предстать перед читателем во всей своей наглядности.

Если Письмо 1 создает образ конгениального Шишкову идеального читателя и представляет собою некую хрестоматию образцов «старого слога», то Письмо 2, написанное от лица одного из «нынешних писателей», являет как бы маленькую энциклопедию уродств и несообразностей «нового слога». Самый образ «нынешнего писателя» строился как образ щеголя, невежды и космополита, рабски преклоняющегося перед всем французским и презирающим все отечественное.

«Нынешний писатель» бранит идеи книги Шишкова, подкрепляя эту брань характерной аргументацией «от моды»: «Как

можно хвалить грубое и порочить тонкое? Заставлять нас идти по следам предков наших с бородами, и хотеть, чтоб просвещенные нации не имели никакого над нами влияния? Знаете ли вы, что вы вздор говорите, и что на сцене прекрасных букв (*belle lettres*) никто не сочтет вас прекрасным духом (*belle esprit!*). Вы этак захотите нас обусть в онучи и одеть в зипуны!»⁶⁵

Зависимость созданной Шишковым сатирической маски от традиционного образа «щеголя» сатирической журналистики 18 века — главным образом, журналов Н.И. Новикова — не подлежит сомнению. По всей видимости, к Новикову восходит и сама интерпретация «патриотизма» как намерения изгнать европейскую одежду и вернуться к одежаниям праотеческим. В этом смысле выразительную параллель шишковскому «Письму» составляет письмо «французского защитника» из 4-го листа новиковского «Кошеля»: «Не желаете ли вы, чтобы науки, в Россию помощи обращения со французами с великим трудом введенные, опять оные из России изогнаны были, вместе со французами? Не того ли вы ищете, чтобы бросили французское платье, претворившее нас из варваров в европейцев?»⁶⁶ Убежденность Шишкова в том, что призывы вернуться к «коренному» языку современный литератор-щеголь непременно истолкует как призывы вернуться к старинной русской одежде, примечательна.

«Модно-галантерейное» сознание демонстрируется и рассуждениями «нынешнего писателя» о слоге Ломоносова: «Недавно случилось мне быть в Сосиете с нашими нынешними утонченного вкуса авторами; они резонировали о Ломоносе, что он в стихах совсем не гений, и что в прозе его нет ни элегансу, ни гармонии, для того, что он писал все длинными периодами. Эта критика очень справедливая и тонкая. В самом деле, когда все носят короткие кафтаны, то не смешон ли будет тот, кто выдет на сцену в длинном кафтане?»⁶⁷

Характерно, что в своем «Прибавлении к сочинению, называемому Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1804) Шишков уже смело ставит придуманного им «нынешнего писателя» на одну доску со своими реальными оппонентами. Шишков, таким образом, как бы превращал их в комических персонажей, «думающих» и «пишущих» так, как «думал» и «писал» изобретенный им щеголь-литератор. Так, Шишков воспро-

изводит реплику из появившейся в «Северном вестнике» рецензии на «Рассуждение» («Признаться, мне весьма странно показалось желание его, чтобы мы бросили читать книги на нынешнем Руском и других языках, принялись бы за старину, и начали объяснять мысли свои на языке Славенском») и отвечает на нее таким манером: «Подобное сему несправедливое укорение я уже не от первого вас слышу: некто в письме своем, наполненном таковыми же неоспоримыми истинами, как и ваше, говорит мне...» (далее следует выписка из «Письма 2» — об онучах и зипунах). Шишков отвечает своим оппонентам (одному — реальному, второму — им самим придуманному!): «Нет, государи мои! напрасно один из вас думает, будто я хочу обуть всех в онучи и одеть в зипуны; а другой будто я не велю читать ни своих, ни иностранных книг. Со всем не похоже на это! Я в книге моей, как и выше уже сказал, многих хороших писателей наших привожу в пример, и указуя на них говорю: вот чистой Руской слог, в котором нет чужестранного состава речей»⁶⁸.

Разъясняя далее рецензенту «Северного вестника», почему одно только «чтение книг на руском языке есть единственный путь, ведущий нас в храм словесности», Шишков объясняет ему, что «образец» в словесности — не то же, что «образец» в раскройке модной одежды: «Руской обыкновенной портной может по образцу Французского портнова сшить точно такой кафтан; но Руской обыкновенной стихотворец не может по образцу Французского стихотворца сочинить точно такую же поэму»⁶⁹.

На недоуменный вопрос рецензента — «Не знаю по чему не нравятся Автору слова: *развитие, утонченный, сосредоточить, трогательно, занимательно*, хотя оне не носят на себе иностранного мундира» — Шишков отвечает: «Напротив: для того-то оне и не нравятся мне, что *носят на себе иностранной мундир* (я бы не употребил сего выражения, естли бы не должен был повторять чужие слова), или лучше сказать, не мундир, но серой кафтан с лацканами и обшлагами. Это еще хуже настоящего иностранного платья»⁷⁰.

Смысл реплики Шишкова таков: перечисленные рецензентом слова лишь *по форме* кажутся русскими: в действительности все они представляют собою кальки с французского языка. Отсюда — уподобление их уродливой русско-французской одеж-

де (кафтан — национальная русская одежда; лацканы и обшлага — признак «европеизма» и моды). Для Шишкова такая комбинация кажется недопустимой⁷¹.

Итак, прием отождествления литературно-языковой позиции карамзинистов и адептов «нового слога» с мироощущением щеголей возникает уже в самых ранних полемических выступлениях Шишкова. Но этому приему он оставался верен на протяжении десятилетий. В 1824 году, в особом примечании к третьему изданию «Рассуждения...», он вернется к мысли о недопустимости подходить к языку как к модной одежде: «С языком то же бывает, что с одеванием или нарядами. Остриженная без пудры голова так теперь кажется обыкновенной, как прежде казалась напудренная и с пуклями. Время и частое употребление одних, или редкое употребление других слов и выражений, приучает или отучает слух наш от них, так что сперва новые кажутся нам дикими, а потом к новым мы прислушиваемся, и тогда старые одичают. Но между языком и одеванием та разность, что носить таким или иным покроем платье, есть обычай, которому должно следовать, потому что нет причины не соглашаться с общим обыкновением. В языке, напротив, следовать употреблению слов и речений, противных свойству языка, есть не рассуждать о них, или вопреки рассудка уступать худому навыку. В сем случае, сколько бы он ни сделался общий, надлежит восставать против него и отвращать от худого ему последования»⁷².

Однако Шишков был далеко не единственным, кто систематически использовал аналогию «щеголь — современный литератор» и, соответственно, параллель «язык (словесность) — модная одежда». В своем «Рассуждении о русском языке» Евстафий Станевич, адепт и, так сказать, популяризатор Шишкова, разъяснял известную мысль творца «Рассуждения о старом и новом слоге» о том, что нельзя разделять «свой язык на два языка» — «славенский» и «российский». В своем разъяснении Станевич как бы нисходил до уровня понятий оппонентов, рисуя последних — вслед за Шишковым — в облике недалеких щеголей, которым законы моды понятнее, чем законы языка: «...Такое разделение столь же справедливо, как и то, когда бы кого почли за друга человека по тому, что вчера на нем было платье синего цвету, а сего дни черного»⁷³.

С.Н. Глинка, сделавший систематическое обличение «мод и роскоши» одним из главных направлений своего «Русского вестника», также писал о внедрении «модного» сознания в литературно-языковое мышление: «Со времен Ломоносова и Сумарокова некоторые слова у нас вовсе оставлены, другие вовсе в значении своем переменялись. Кажется, что и язык наш подвергся владычеству *моды*. Можно в шутку сказать, что для успехов нового просвещения, со временем кто-нибудь вздумает завести *модной магазин Руского языка*, где будут справляться, как употреблять какое слово в разговоре и сочинении, и которое состарело вместе с покроем *фраков, жилетов* и проч.»⁷⁴.

Примеры подобной критики можно было бы умножить.

«Дух» против «одежды»: лингвистическая мифология Шишкова как основание антикарамзинистской полемической риторики

Может показаться, что Шишков и его последователи попросту воспроизводили в своих инвективах традиционные приемы осмеяния щеголей, разработанные в сатирической литературе 18 столетия. Все их новации в таком случае сводятся к тому, что традиционная маска петиметра оказалась развита в маску щеголя-*литератора*, переносящего на литературу привычные для него законы моды. Однако свести к этому смысл «модных» проекций, к которым в полемических целях охотно прибегали литераторы-архаисты, было бы слишком поспешным и явно односторонним выводом.

В ситуации литературно-языковых споров начала 19 века старые (во всяком случае — восходящие к почтенной традиции) приемы начинали выполнять принципиально новые функции. Шишков начинает смотреть на язык и словесность — в сравнении с литераторами «классической» и «просветительской» эпох — совершенно по-новому, хотя сам, видимо, не осознавал своего новаторства и склонен был считать себя консерватором и защитником «старины». Прежние эстетические и лингвистические представления подвергаются им радикальному пересмотру.

Для рационалистической теории языка (как и для классической эстетики, восходящей к Горацию и Псевдо-Лонгину) было

характерно представление о роли языка в словесности как «одежде мысли». Выбор форм словесного выражения регулировался разумом и вкусом, представлениями об эстетической норме и законах изящного. Язык рассматривался как конвенциональное образование, что предполагало возможность его изменения и «улучшения» в соответствии с законами прогресса⁷⁵.

Шишков (не вполне порывая внешне с подобными представлениями) начинает смотреть на суть вещей принципиально иначе. Он теперь видит в языке некий «организм». Не случайно в своем описании языка он постоянно использует «органистические» метафоры: «Язык подобен древу: в нем также от корня идет слово, и от ветви родиться ветвь»⁷⁶.

На первый взгляд перед нами бесспорное сходство с идеями европейских филологов-предромантиков, с их «органистическими» языковыми теориями. Однако это сходство ограничивается только критикой механистических и конвенционалистских воззрений на природу языка. Далее начинается принципиальное различие. Для Шихкова всякое понятие развития, эволюции, прогресса, в конечном счете самой истории — совершенный нонсенс. Язык — это пребывающий вне истории Божественный «ум», который, конечно, не может быть подвержен никаким изменениям. Само возникновение новых «ветвей» мыслится как непрерывная манифестация этого «ума». В этом смысле изучение языка, постижение его внутренней структуры, «восхождение» (примечательно, что не «нисхождение»!) по его «ветвям» к «корням» предстает как особая форма богопознания. Таким образом, изучение свойств языка превращается в некоторый сакральный акт, а сам «словесник» оказывается фигурой, функционально тождественной теологу и священнослужителю одновременно.

Внешнее проявление языка — его «наречие» — всегда так или иначе уклоняется от «ума». Бытование языка в качестве наречия почти всегда оказывается порчей. Поэтому задача словесника — очищать и защищать язык от внешних наслоений, следить за тем, чтобы пути к «уму» не закрывались. С этой позиции главным хранилищем «ума» оказываются древние письменные тексты: именно они должны служить образцом и ориентиром для новейших сочинителей. Письменная стихия в этом отношении решительно противопоставляется устной, зависящей не столько

от «ума», сколько от «слуха» и «употребления». Предпочтение устной речи письменной означает предпочтение плоти духу. Всего отчетливее это представление было выражено в третьем издании «Рассуждения...» (1824), хотя двигался к этой формуле Шишков уже давно: «Некто весьма справедливо сказал: «язык по свойству своему есть *тело* и *дух*, тело его есть *звук*, дух же соединенный с ним *разум*; один токмо дух языка дает разверзающемуся понятию человеческому соразмерную духовным потребностям его пищу». Действительно, как бы составленная из слов речь ни была благозвучна для слуха, но она без соединения с сими звуками оживотворяющего их разума есть мертвое тело. Чем больше в каком-либо языке тело сие предпочитается духу, тем больше портится язык и упадает дар слова»⁷⁷. Итак, в концепции Шишкова язык перестал рассматриваться как «одежда» мысли, но предстал как единство *плоти и духа мысли*⁷⁸ — разумеется, с безоговорочным приоритетом духа.

В свете таких идей всякие эволюционистские представления о языке — вне зависимости от того, базировались ли они на механистических или органистических началах, — получали резко отрицательную оценку. Мысли о том, что язык развивается вместе с цивилизацией, казались Шишкову не только глубоко ошибочными по существу, но и опасными. Они представляются ему в чем-то изоморфными «лжеучениям» французских философов, отрицающих Бытие Божие.

В принципе, по Шишкову, каждый язык — постольку, поскольку он связан с первоязыком, данным человечеству Богом, — сохраняет относительную ценность. И, следовательно, каждый язык в принципе заслуживает защиты и сохранения. Но в русском («славенороссийском») языке божественное начало сохраняется в наибольшей степени, что свидетельствуется необычайно разветвленной и стройной системой «корней» и «ветвей». Самая структура языка говорит о его особо тесной связи с божественным первоязыком. Следовательно, русские, получившие и сохранившие такой язык, все же «лучше» других народов. Поэтому оберегание «ума» славенороссийского языка превращается не только в культурный, но и в сакральный, и в политический акт. Борьба за чистоту и целостность «коренного» языка осознается как борьба за Священное Слово.

Опасность этому Слову в первую очередь исходит из представлений о возможности и даже необходимости чужезычных заимствований. Внедрение «чужих» слов убивает, пресекает живые ветви «своего» языка, лишает возможности восходить по ним к корням божественной мудрости. «Разум» перестает себя манифестировать. Чтобы понять внутренний, «коренной» смысл новых выражений, нужно изучать чужой язык и забыть свой (для Шишкова использование чужих слов как простых «условных знаков» невозможно в принципе). Но мало того: как бы ни смотрели на существо дела заблуждающиеся «нынешние писатели», слово (которое функционально подобно телу) неразрывно связано с духом языка. Соответственно вместе с заимствуемыми французскими словами к нам неприметно переходит и «дух» французского языка. Для Шишкова это дух пагубный и сатанинский, с неизбежностью приводящий к забвению добродетелей, безбожию и безначалию. Защита русского языка от нововведений — это не просто защита его структурной целостности; это защита добродетели от порока, святости от греха.

В этой перспективе уподобления современных литераторов щеголям, переносящим на словесность законы моды, приобретают особый смысл. Осмеяние «невежества» щеголей-литераторов — лишь одна сторона шишковских нападок. Каких бы оговорок ни делал Шишков насчет допустимости носить платье «таким или другим покроем», совершенно ясно, что для него мода (особенно французская) *сама по себе* — вещь небезопасная. Модная одежда — тоже в своем роде «плоть» тлетворного духа.

«Язык наш был кафтан тяжелый...»:
параллель «язык — одежда» в полемических
сочинениях карамзинистов

В свете «европейских» представлений о роли и знаковых функциях моды становится понятна стратегия карамзинистов в отношении к «модным» параллелям, развернутым в выступлениях Шишкова и шишковистов. Вместо того чтобы с негодованием отвергнуть фантастические обвинения в «щегольском» воззрении на язык и литературу, они охотно включились в игру. Но, по видимости приняв топику Шишкова, они наполнили

ее принципиально иным содержанием: если в восприятии шишковистов «модное» сознание, исходящее из «употребления», предстает как нечто противостоящее разуму, то в полемических сочинениях карамзинистов мода, напротив, оказалась атрибутом разумного отношения к миру, своего рода символом прогресса и просвещения. И наоборот, враждебность идеям разумного эволюционизма предстает смешной нелепицей, «глупостью», функционально подобной защите вышедших из употребления старинных одеяний.

Одним из первых в игру включился А.Е. Измайлов — в начале 10-х годов принципиальный союзник карамзинистов. Летом 1811 года в рукописных списках стала распространяться по Петербургу его «сказка» «Шут в парике», сразу же вызвавшая в публике чрезвычайно живую реакцию. Сказка эта повествовала о появлении в «маскараде» «старого шута», облаченного в неслыханное одеянье:

С хрустальной запонкой и воротом косым
Из ткани пестрыя на нем была срачица,
Да с гульфиком большим
Атласна черна исподница;
С нагнутых плеч его висел
Запачканный тулуп, но настоящий русский;
На голове же он имел
Распудренный парик французский.

Старого шута сопровождает «молодой чудака», также одетый весьма экстравагантно — «в каком-то шахматном смешном полукафтаны». Вошедши в залу, старик обращается к обступившей его толпе с гневной проповедью:

Старик, пожав плечьми, воскликнул: «Вижду аз,
Коликой степени достигли развращенья!
О!.. Но воздержимся еще от удивленья!
О, буйно скопище безумцев и невежд!
И мужеск пол и женск совлекся тех одежд,
Которыя дедов и бабок украшали.
Почто французския вы моды переняли?
Воззрите на меня, на юношу сего,
Так иноземного не найдешь ничего.
Все русское на нас, изяшно все и лепо;
Мы любим старое, и вы любите слепо...»

Когда же один из слушателей в ответ на эти укоры задает вежливый вопрос («*За что всех, дедушка, поносишь? // Ты сам парик французский носишь*»), то в ответ «полился источник брани»:

«Безбожник! — закричал, — изменник! франкмасон! Сжечь надобно его, на веру нападает!»

Заканчивалась «сказка» лукаво-загадочным утверждением:

Что ж это был за шут, никто не отгадает⁷⁹.

Отгадать, однако, было легко: в «старом шуте» без труда узнавался А.С. Шишков, в «молодом чудеке» — его протеже С.А. Ширинский-Шихматов. Сказка была написана в связи с полемикой между Шишковым и Дашковым, начавшейся разбором шишковского «Перевода двух статей из Лагарпа», и содержит ряд аллюзий на ее перипетии.

Своеобразный комментарий к сказке дал граф Д.И. Хвостов, познакомившийся со списком «Шута в парике» уже 1 августа (Хвостов, будучи активным членом «Беседы», тем не менее относился к лингвистическим воззрениям Шишкова с большим скепсисом): «Замысел весь клонится на показание, что сам вице-адмирал Шишков смешивает часто неудачно с славянскими обороты и речения французские, и для того на голове у старика парик французский с пудрою. Старик бесится за отступление наше от нравов и речи предков. Маскарад уличает его париком французским. Со стариком ходит молодой человек в таком же странном одеянии и именно в шахматном халате. Игра слов целит на фамилию князя Шихматова». Мнения по поводу этой «сказки» разделились, что следует из тех же «записок» Хвостова: «Иван Иванович Дмитриев находит, что подобие не очень близко и потому не очень поразительно. По моему мнению, сия притча исполнена остроты. Описания в ней одежды стариковой очень шутливы и замысловаты. Разговор его ему приличен»⁸⁰.

Измайлов на этом не остановился. После «Шута в парике», во второй половине 1811 года, он пишет целую серию «сказок» и басен, направленных против членов только что организовавшейся Беседы любителей русского слова. В нескольких из них он использует заданные Шишковым аналогии словесности и

одежды. В сказке «Калмык. Оратор» (прочитанной в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств 21 октября 1811 г.), направленной, очевидно, против С.Н. Глинки, он заставляет своего героя произносить инвективы против моды, причем *новая мода* и *новая литература* ставятся в ряд явлений, равно ненавистных «калмыку»:

«Здесь мода царствует и выдает законы,
Широкия теперь все носят панталоны,
Просторны сюртуки и что ж еще? *очки!*
Дают безграмотным писателям шелчки!»

Характерно, что аудитория, внемлющая «калмыку» (то есть читатели «Русского вестника»), делится по принципу приверженности либо «новым модам», либо прадедовским одеяниям. Этим принципом определяется и реакция той или иной части публики на инвективы бичевателя новейших нравов:

Заврался словом так, что слушать было — *страх*.
А люди вкрут его толпились
Во фраках, в сертуках, в кафтанах, в бородах;
Одни смеялись, другие же крестились⁸¹.

В том же 1811 г. в журнале «Улей» появилось анонимное рассуждение «Что желательно в пользу Российского языка», в котором, в частности, отмечалось, что «неуместный набор слов древних в новом письме, сия нашивка заплаток на новом платье, произвел забавное выражение: “нашпиковать Славенщиною”»⁸². Автором этого рассуждения, судя по всему, был Д.И. Хвостов, которому так понравилась «сказка» Измайлова. В примечании к статье сообщалось, что это произведение «особы, занимающей почетную степень в Государстве и на Парнасе». Известно, что Хвостов фактически субсидировал издание «Улья», за что Анастасевич отплачивал ему печатными похвалами — и публикацией его сочинений (как с полной подписью автора, так и без нее)⁸³. Возможность авторства Хвостова тем более вероятна, что он относился к воззрениям Шишкова на языковые вопросы весьма скептически и в этом отношении едва ли не смыкался с карамзинистами.

Соответствующий образ возникает и в связи со спором о выборе стихотворного размера для перевода гомеровского эпо-

са (в частности, «Илиады»). Страстный пропагандист гекзаметра С.С. Уваров, отстаивая гекзаметр и протестуя против выбора «русского» размера, подкрепляет свои аргументы образом, явно отсылающим к топике споров о языке: «Ломоносов, уразумев смешное в польском одеянии наших стихов, снял с них несродное им полукафтанье»; «Не дивлюсь, что древний трюх надет на Виргилия Ломоносовским покроем; но желал бы я, чтобы Омер между нами не в ямбах явился, но в стихах, подобным его экзаметрам...»; «Омер в русском зипуне столько же мне противен, как во французском кафтане» (А. 2. С. 91, 92).

К середине 10-х годов относится письмо А. Воейкова к А.И. Тургеневу, хотя и не предназначенное для печати, но явно принадлежащее к числу «литературных», то есть рассчитанных на достаточно широкое распространение в списках. В этом письме Воейков, давая сатирический портрет Шишкова, использует созданный Измайловым образ. Вместе с тем образ модифицирован: Шишков представлен одетым не в национальное платье с французскими элементами, а в дворянское, но безнадежно старомодное. «Соединение несоединимого» демонстрируется сочетанием старинного, хотя и европеизированного, платья с древними аксессуарами «прадедовской» премудрости:

Две букли, кошелек, глазетовый кафтан,
С букетами камзол без слов о нем вешали;
Синопис с Трешником у ног его дремали.
(А.2. С. 424)

Столь же откровенно полемический характер имеют куплеты Вяземского «Всякой на свой покрой» (около 1817 г.):

Язык наш был кафтан тяжелый
И слишком пахнул стариной;
Дал Карамзин покрой иной.
Пускай ворчат себе расколы!
Все приняли его покрой!
(А.2. С. 165)

Образ «кафтана», по всей видимости, прямо инспирирован выступлениями Шишкова и контрвыступлениями Измайлова. Формула «пахнул стариной», однако, заслуживает специального внимания. По всей вероятности, это сознательно использованный элемент «щегольского наречия» — калька французского *il*

sent de.... Использование, видимо, имело полемический подтекст, как и весь куплет. В свое время С.С. Бобров написал направленный против П. Макарова, но также и против карамзинизма в целом сатирический памфлет «Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка». В нем Галлорусс, переправившись через Стикс, встречается с древнерусским бардом Бояном; когда последний не может признать в нем по облику и языку соплеменника, Галлорусс восклицает с негодованием «как все это пахнет стариной!»⁸⁴ Эта сатира (оставшаяся в рукописи) была знакома младшим карамзинистам. Ее мотивы были переосмыслены и использованы Вяземским и Батюшковым в сатирических откликах на смерть Боброва⁸⁵. Видимо, использование формулы «пахнет стариной» в куплетах Вяземского в свою очередь восходит к этой сатире: Вяземский, таким образом, демонстративно-вызывающе отождествляет свою позицию с сатирически изображенным шеголем-литератором⁸⁶.

«Сравнения по литературно-портняжной части» настолько пришлись Вяземскому по вкусу, что он охотно прибегал к ним уже вне прямой связи со спорами о языке — но сохраняя за такими сравнениями провокативно-эпатирующее задание. Такова, например, фраза в работе «О жизни и сочинениях Озерова» (печатавшаяся в 1816 г.): «Новейшие, рабски следуя древним, рабски приняли их мерку, не заботясь о выкройке их...» — впоследствии вызвавшая укоризны Пушкина. Но об этом чуть позже.

Проекция «язык — одежда» символически увенчала заключительную стадию полемики о старом и новом слоге, связанную уже с деятельностью самого младшего — «третьего» — поколения карамзинистов.

В 1821 году на страницах «Соревнователя просвещения и благотворения» появилась статья-рецензия молодого А. Бестужева, посвященная очередной академической речи А.С. Шишкова — «О древности и превосходстве русского языка пред другими в звукоподражательном и логическом отношениях». Речь развивала излюбленные идеи Шишкова (что, собственно, манифестировалось уже ее названием). Бестужев подверг эти идеи резкой критике с чисто карамзинистских позиций («Просвещение... мало-помалу развило новые идеи, которые требовали новых знаков для выражения... Русские, подобно всем, переходили через поля невежества к рубежу образованности, и язык

наш, всегда верный истолкователь и нравов народа, шел всегда наравне с ними...»⁸⁷. Н.И. Мордовченко совершенно справедливо заметил по поводу этих суждений: «Бестужев возражал Шишкову, как только мог возражать кто-либо из арзамасцев...»⁸⁸

Этот «арзамасский» пафос не мог не почувствовать и сам автор речи о древности и превосходстве русского языка. В том же «Соревнователе...» немедленно появился ответ Бестужеву, принадлежащий, по основательному предположению Н.И. Мордовченко, самому Шишкову⁸⁹. В своей «защите» русского (=«славенороссийского») языка Шишков вновь подчеркнул его преимущество над всеми прочими языками, ибо в нем запечатлен «ни с чем не сравнимый чистый ум, порождавший в нем каждое слово по соображению понятий, свойств и качеств означаемых ими вещей»⁹⁰. Бестужев, получивший возможность ответить Шишкову в том же «Соревнователе...», особенно резко выступил именно против этой сакрализации языка, превращающей его в из себя возрастающий субъект и лишаящей писателя права на роль «творца». Язык сам по себе, по Бестужеву, существовать не может; критик решительно отказывает ему во внутреннем «уме», саркастически задавая своему оппоненту риторический вопрос: «...Как в языке (в собрании слов, не имеющих смысла, если человек не составит из них оного) родился чистый ум (без посторонней помощи), и потом этот чистый ум сам порождает в нем слова по соображению подобий, свойств и проч.?» По Бестужеву, именно «писатели суть творцы языка»⁹¹.

Свою статью Бестужев закончил цитатой из знаменитой речи Карамзина, произнесенной перед Российской Академией 5 декабря 1818 года: «Слова не изобретаются Академиями; они рождаются вместе с мыслями и в употреблении языка или в произведениях таланта, как счастливое вдохновение» и проч. Карамзин привлекался в союзники по утверждению концепции языка как сферы, порождающейся «образованностью» и развивающейся вместе с нею. Бестужев недвусмысленно давал понять, что концепция языка как «души и тела» (разумеется, с приоритетом «души») представляется ему нелепой. Если угодно, язык для него скорее именно «одежда», эволюционирующая вместе с нравами и свидетельствующая о прогрессе нравов⁹².

Такая позиция вскоре позволила Бестужеву полемически активизировать старинную параллель «язык — одежда» (разумеет-

ся, поданную в антишишковском регистре). В 1822 году на страницах «Сына отечества» развернулся спор вокруг «Опыта краткой истории русской литературы» Н. Греча. В этом споре в защиту сохранения церковнославянизмов как стилистической основы «важных» жанров выступил П.А. Катенин: «Знаю все насмешки новой школы над *славянофилами, варягороссами* и проч.; но охотно спрошу у самих насмешников: каким же языком писать нам эпопею, трагедию или даже важную, благородную прозу? Легкий слог, как говорят, хорош без славянских слов; пусть так, но в легком слоге не вся словесность заключается; он даже не может занять в ней первого места; в нем не существенное достоинство, а роскошь и щегольство языка»⁹³. Характерна здесь была уже сама терминология («роскошь и щегольство языка»), как бы отсылающая к полемической риторике споров начала века.

В своем ядовитом ответе Катенину Бестужев настаивал на том, что в современной литературе и «важные сочинения» должны строиться на основе «легкого слога». Славянизмам же он отводил роль стилистических украшений, приравнивая их к деталям театрального или даже маскарадного костюма: «Язык славянский служит для нас теперь арсеналом; берем оттуда меч и шлем, но уже под кольчугой не одеваем героев своих бычачью кожу, а в охабни рядимся только в маскарад»⁹⁴. За этой хлесткой фразой обнаруживается принципиальная позиция; реплика Бестужева метит не только в Катенина. Самый образ литературы как «маскарада» явно отсылает, во-первых, к его недавней полемике с Шишковым и развернутой им критике шишковского «образа языка» как мистического единства духа и тела и, во-вторых, к давней «сказке» Измайлова.

«Модная» тема в «Евгении Онегине» в свете полемической традиции

Своеобразный эпилог к этой многолетней полемике был, однако, написан не А.А. Бестужевым, а А.С. Пушкиным. Впрочем, Бестужев, видимо, способствовал актуализации в сознании Пушкина соответствующей проблематики: 1-я глава «Евгения Онегина» писалась в 1823 г., вскоре после полемики Бестужева с Шишковым и сразу же после дебатов вокруг книги Греча.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что Пушкин демонстративно сопрягает словесный ряд и модную одежду, вопросы языка неожиданно возникают в связи с описанием модной одежды. И названия модной одежды, и самое слово «*слова*» выделяются курсивом, то есть как бы объединяются в одном семантическом поле. Все это сигнализирует о прикреплённости стихов не только к проблематике, но и к полемической топике долгих споров о языке. Да и указание на «ученый свет» как на аудиторию, которую более всего должно занимать описание наряда Онегина, вне контекста споров о языке могло бы казаться не вполне мотивированной и не вполне уместной шуткой.

Следует также отметить, что «иноплеменные слова» появляются в строфе задолго до перечня деталей модного туалета: ими «пестрит» уже первый стих. Само слово «туалет» — заимствование из французского, предшествующая ему формула («В последнем вкусе...») также представляет собой галлицизм, причем именно тот, что в свое время послужил объектом ожесточенных нападок Шишкова: критике слова «вкус» (как семантической кальки с французского) в «Рассуждении о старом и новом слоге» посвящено шесть страниц! Шишков, в частности, писал: «...Читая Французския книги, начали мы употреблять слово *вкус* больше по значению их слова *gout*, нежели по собственным своим понятиям. От сего-то заимствования слов с чужих языков раждается в нашем сия нелепость слога и сей чуждый и странный состав речей». В качестве примера «чуждого и странного состава речей» Шишков разбирает выражения типа «иметь вкус в чем-либо»: «Хотя привычка и делает, что речь сия не кажется нам дикою, однакож в самом деле она состоит из пустых слов, не заключающих в себе никакой мысли; ибо каким образом можно себе представить, чтоб вкус, то есть чувство языка или рта нашего, пребывало в музыке, или в платье, или в какой иной вещи?» Не устраивают его и другие конструкции с этим словом: «*Одеваться со вкусом* есть также не собственное наше выражение; ибо мы не говорим, или по крайней мере не должны говорить: *плакать с горестию, любить с нежностию, жить со скупостию*; но между тем, как свойство языка нашего во всех других случаях велит нам говорить: *плакать горько, любить нежно, жить скупо*, в сем едином нельзя сказать: *одеваться вкусно*, и так, когда мы какую речь не можем составить по свойству

языка нашего, и должны непременно составлять оную противу свойств его; то сие уже одно показывает, что мы нечто чужое вмешиваем в свой язык»⁹⁵. Подытоживая свои разборы, Шишков заключал: «Французы по бедности языка своего везде употребляют слово вкус; у них оно ко всему пригодно: к пище, к платью, к стихотворству, к сапогам, к музыке, к наукам и к любви. Прилично ли нам с богатством языка нашего гоняться за бедностию их языка?»⁹⁶ Нападки Шишкова на слово «вкус» произвели впечатление и запомнились: они подали повод будущим арзамасцам для изобретения клички «вкусоборец», а затем были пародически использованы в качестве одного из источников арзамасской комической «теологии»⁹⁷. Сомневаться в том, что Пушкин был знаком с арзамасской традицией, конечно, не приходится.

Примечание, сопровождающее строфу, вступает с ней в чрезвычайно любопытные отношения. Выписка из академической речи Карамзина, заключающая в себе похвалы Словарю Академии Российской, строго говоря, имеет весьма косвенное отношение к содержанию пушкинских стихов. Судя по всему, эта цитата имеет отсылочно-игровой характер: она должна привлечь внимание читателя к речи Карамзина как таковой, в частности, к тем ее местам, которые *не* процитированы Пушкиным, но как бы подразумеваются всем содержанием его текста. Карамзин сразу вслед за похвалами Словарю провозглашал, что дело Академии — систематизация языка; «непосредственное же его обогащение зависит от успехов общежития и словесности». Далее следовало знаменитое утверждение, целиком процитированное в антишишковской статье Бестужева: «Слова не изобретаются Академиями; они рождаются вместе с мыслями или в употреблении языка, или в произведениях таланта, как счастливое вдохновение. Сии новые, мысляю одушевленные слова, входят в язык самовластно, украшают, обогащают его, без всякого законодательства с нашей стороны; мы не даем, а принимаем оные». Несколько ниже Карамзин провозгласил еще более нетривиально звучащую в собрании «староверов» мысль: «Петр Великий, могущею рукою своею преобразив отечество, сделал нас подобными другим европейцам. Жалобы бесполезны. Связь между умами древних и новейших россиян прервалась навеки. Мы не хотим подражать иноземцам, но пишем, как они пишут: ибо живем, как они живут; читаем, что они чита-

ют; имеем те же образцы ума и вкуса; участвуем в повсеместном, взаимном сближении народов, которое есть следствие самого их просвещения»⁹⁸. В связи с этим имплицитированным в примечание контекстом пушкинские похвалы пуристическому академическому словарю и сетования на то, что язык автора пестрит иноплеменными словами (при том, что тут же сообщается, что академический словарь не дает русских эквивалентов для обозначения модной одежды!) начинают звучать явно иронически.

Примечания к 1-й главе написаны не позже октября 1824 года⁹⁹ — но вряд ли много раньше этого срока. Между тем как раз в 1824 году вышло третье издание «Рассуждения о старом и новом слоге», снабженное новыми комментариями, ориентированными не на ситуацию начала 19 века, а на ситуацию 1820-х годов. В этом издании появилось специальное примечание, заключающее в себе ответ на академическую речь Карамзина (не названного по имени): «Я не нахожу, как некоторые утверждают, что *новые слова рождаются вместе с мыслями, и как щастливое вдохновение в произведениях таланта, входят в язык самовластно, украшают и обогащают его без всякого ученого законодательства*. Мысль сия может справедлива быть в некоторой токмо весьма тесной ограниченности. <...> Но рассуждая вообще о нововводимых и приемлемых в языке словах, едва ли она содержит в себе столько истины, сколько снисхождения; ибо ежели мы можем сказать сие о пяти или десяти словах, то напротив того о целых сотнях должны сказать противное тому, то есть, что они не *родились вместе с мыслями*, но взяты точно теми же, или переведены вместе с чужих слов, чужою мыслию, часто нам несвойственною, порожденных, и вошли в язык не по *щастливому вдохновению таланта*, но по неосновательной преимчивости, и утверждаются в нем не *самовластно*, то есть не властью достоинства своего, но силою частого повторения теми, которые понимают их не по разуму собственного своего, но по смыслу чужого языка»¹⁰⁰. Если учесть, что этому полемическому суждению непосредственно предшествовали суждения о «разности» «между языком и одеванием», а также утверждение, что «язык по свойству своему есть тело и дух», то предположение, что именно *примечание* Шишкова вызвало *примечание* Пушкина (и имплицитно отразилось в нем), следует признать весьма вероятным.

Таким образом, мы действительно можем наблюдать исключительную сложность игровых отношений между пушкинским поэтическим текстом, примечаниями и источниками, упомянутыми (или не упомянутыми) в примечаниях. Эта сложность (далеко не равная, однако, «полифоническому» релятивизму) оказалась обусловлена как общей структурой романа, скрывающего под внешней ясностью изошренную литературность и металитературность, так и некоторыми внешними причинами.

В 1824 году Шишков сделался министром Народного просвещения. В этих условиях (да еще в ситуации ссылки) прямые выпады в его адрес делались рискованными: нетерпимость Шишкова ко всякой — даже самой умеренной — критике его языковых воззрений ни для кого не была секретом. Кроме того, при всем ироническом отношении к лингвистической и литературной позиции Шишкова, Пушкин связывал с его назначением определенные надежды на перемены в цензурной (и вообще литературной) политике. Поэтому Пушкин и не намеревался вступать с Шишковым в публичную полемику (как это незадолго до того сделал Бестужев). Он инкорпорировал полемику в текст своего романа, придав ей — и формально и содержательно — ярко игровой характер.

Разумеется, пушкинская позиция далека от однозначной серьезности: рассматривать «панталоны, фрак, жилет» как символы просвещения и расценивать обозначающие их заимствованные лексемы как «мыслью одушевленные слова» можно было только в шутку. Кроме того, Пушкин, конечно, помнил, что не кто иной, как Карамзин подверг современные моды суровой критике. Однако шутливость не исключала (а скорее подразумевала) внутреннюю серьезность. Позиция «младшего карамзиниста» и в отношении языка, и в отношении моды — хотя и взирающего на соответствующую проблематику уже с некоторой иронической дистанции — вырисовывается в ней достаточно отчетливо. Поэтому есть все основания рассматривать пушкинские стихи как заключительную реплику по одному из вопросов, на протяжении четверти века дебатировавшемся в спорах о языке¹⁰¹. Сама форма этой реплики оказалась в высшей степени адекватна семантической структуре «Евгения Онегина».

ЧЕМ ПАХНУТ ЧЕРВОНЦЫ?

Об одном темном месте в «Скупом Рыцаре»,
или Интертекстуальность и текстология

Введение

Установление «правильного» текста литературного произведения — первоначальное условие его адекватного понимания и интерпретации. Специфическая сложность проблемы, однако, заключается в том, что процесс установления текста сам по себе является *процессом интерпретации* — со всеми вытекающими последствиями. В простейших случаях критерием выбора того или иного чтения, проверки правдоподобия конъектур и транскрипций является «здравый смысл». Но большинство случаев, с которыми приходится сталкиваться текстологу, далеки от простейших.

В таких ситуациях необходимо, чтобы предлагаемое чтение соответствовало нескольким минимальным требованиям формального и содержательного порядка. Во-первых, такое чтение-толкование не должно противоречить особенностям словесной организации текста — синтаксическим, грамматическим, лексическим, метрико-ритмическим и т.п. Это условие первичное и совершенно необходимое: если интерпретация вступает с ним в явное противоречие, значит, она может быть изначально отвергнута как заведомо ложная¹. Однако, при всей своей важности, это условие само по себе недостаточно. Методы атрибуции, основанные *только* на формально-статистических критериях, при всей видимой «строгости» и «научности», почти всегда оставляют впечатление сомнительности. Это, в общем, естественно: соответствие (точнее, *отсутствие грубых противоречий*) формальным критериям говорит не о том, что вопрос разрешен, а только о том, что первое условие текстологической интерпретации выполнено и можно двигаться дальше.

Следующая ступень — собственно смысловое («содержательное») толкование текста, претендующего на то, чтобы называться «правильным». Здесь критерии достоверности более зыбки, и перед исследователем всегда возникает опасность чисто субъективно-вкусных решений. Но относительная зыбкость критериев все же не означает полного их отсутствия. Кое-что и на «содержательном» уровне может быть описано довольно точно и, следовательно, может быть использовано при решении текстологических задач. Наконец, следует отметить важность для текстолога не только имманентных законов «внутреннего мира» художественного произведения, но и его интертекстуальных связей и отношений. Этот аспект проблемы (значение которого для текстологии, кажется, еще не вполне осознано) заслуживает самого пристального внимания. Изучение «образа» чужого текста (текстов), присутствующего в произведении, может принести существенную пользу при выборе между тем или иным решением.

Суммируя сказанное, можно заметить, что критерии «непрямого» установления текста в общем таковы же, что и вообще критерии литературоведческой интерпретации. Текстология при таком понимании оказывается не «технологической» и прикладной дисциплиной, а полноправной частью литературоведения как сферы гуманитарной мысли. Это положение может быть сформулировано и иначе: литературоведение только тогда может претендовать на статус гуманитарной *дисциплины*, когда помнит о своей неразрывной связи с приемами и методами критики текста.

«Яд» или «ад»?

Заключительный эпизод первой сцены «Скупого рыцаря» Пушкина содержит в себе формулу, которая смело может быть отнесена к числу «темных мест» пушкинского текста. Вокруг нее по сей день не затихают споры; в пользу той или иной версии чтения высказываются самые разнообразные аргументы.

Альбер, прогнав ростовщика, сетует:

Вот до чего меня доводит
Отца родного скупость! Жид мне смел
Что предложить! Дай мне стакан вина,

Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
 Мне нужны. Сбегай за жилдом проклятым,
 Возьми его червонцы. Да сюда
 Мне принеси чернильницу. Я плуту
 Расписку дам. Да не вводи сюда
 Иуду этого... Иль нет, постой,
 Его червонцы будут пахнуть ядом,
 Как сребренники пращура его...

Так печатались эти стихи начиная с их первой публикации в первой книге пушкинского «Современника» (1836). Единственная сохранившаяся авторская рукопись «Скупого рыцаря», однако, свидетельствует, что текст пьесы набирался в «Современнике» не с нее: между имеющейся рукописью и печатным текстом существует ряд отличий.

В статье 1912 г. (перепечатанной с некоторыми изменениями и дополнениями в 1929 г.) Н.О. Лернер, основываясь на выпущенном к тому времени фототипическом издании пушкинской рукописи, заключил, что в стихах:

Его червонцы будут пахнуть ядом,
 Как сребренники пращура его, —

невозможно не заметить «очень четко написанного слова «адом» и что, следовательно, их необходимо читать и печатать иначе:

Его червонцы будут пахнуть адом,
 Как сребренники пращура его.

«Яд» в тексте «Современника» Лернер склонен был объяснять «ошибкой либо опиской», появившейся потому, что Пушкин либо вообще «корректуры не держал» (мнение, высказанное П.В. Петровым в специальной статье о тексте драмы), либо держал ее очень невнимательно. Такая возможность представлялась исследователю весьма вероятной «по всему, что известно об издании им <Пушкиным> «Современника»». Свои графологические наблюдения Лернер подкрепил соображениями, касающимися содержания текста:

«Ясно, что хотя мы должны считаться с разночтением печатной редакции, окончательно исправленной поэтом, но здесь мы можем с достаточным основанием усмотреть не поправку, а, напротив, ошибку. В самом деле — Иуда не отравил Иисуса,

а предал его, и сказать, что полученные предателем сребреники пахли «ядом», значило бы приписать Пушкину слишком натянутый образ. Иное дело — ад, в понятии о котором объединяются и предатель, и отравитель; как бы ни были различны преступления, мзда за них действительно одинаково «пахнет адом». В эсхатологической традиции христианства ад неизменно представляется смрадным, тогда как рекомендуемые Жидом капли Товия, безвкусные и бесцветные, конечно, лишены всякого запаха; к тому же Альбер и не соглашается на предложение Жида, у которого хочет взять червонцы под долговую расписку, без всякого побочного преступного обязательства. Пушкин не мог сознательно испортить удачную редакцию, и несомненно в этом случае мы имеем дело либо с случайной опiskой (едва ли самого поэта, а, вернее, переписчика), либо с ошибкой корректора, не заметившего проскользнувшей опечатки». Заключение Лернера было вполне определенным: «Недоразумение решается просто, и, конечно, последующие издатели должны будут в данном случае пользоваться указанием подлинной рукописи, которым устраняется очевидная ошибка»².

«Недоразумение», однако, просто не разрешилось. В шестом томе Полного собрания сочинений Пушкина, вышедшем в издательстве «Academia» в 1935 г. (так называемое малоформатное издание), текст драмы готовил Д.П. Якубович, который принял конъектуру Лернера. Однако в другом Полном собрании сочинений Пушкина, вышедшем в том же 1935 г. (так называемый «пробный» том академического Полного собрания сочинений), где текст драмы также был подготовлен Якубовичем, давалось традиционное чтение: «ядом»!

В.Е. Ветловская (о собственной позиции которой речь впереди), излагая перипетии печатной истории «Скупого рыцаря», описывает мотивы, руководствовавшие публикатором, следующим образом: «...Более внимательный анализ рукописи драмы, сличение написания *a* и *я* заставили Д.П. Якубовича отказаться от этой поправки...»³ Здесь справедливо только одно: указание на то, что в самой рукописи пушкинист увидел текстологическую проблему. Лернер однозначно читал в соответствующем месте «ад»; Якубович, изучив написание *a* и *я* в тексте «Скупого рыцаря» и других произведениях Пушкина, заметил, что иногда их написание практически тождественно и что нельзя

однозначно читать ни *адам*, ни *ядом*. Вот что писал он в текстологической преамбуле к комментарию «Скупого рыцаря», реагируя на конъектуру Лернера: «...Несмотря на обычное у Пушкина написание начального “я” с высокой палочкой (ср. многократное написание того же слова “яд” в рукописи “Скупого” или в рукописях “Анчара”), болдинская рукопись “Скупого” дает также случаи написания начального “я” без высокой палочки, т.е. такого же, как и пушкинское “а” (сцена II, ст. 46; сцена III, ст. 1). Оставляем в настоящем издании чтение “Современника”»⁴.

Как нетрудно заметить, результаты графологического анализа не дают оснований для сколько-нибудь однозначных выводов в пользу чтения «*ядом*». Точнее, наоборот: объективно они дают аргументы скорее именно в пользу версии «*адам*» и объясняют отмеченное Лернером расхождение между рукописью и печатным текстом. Если, по наблюдению Якубовича, *а* и *я* могут писаться Пушкиным практически одинаково, то ошибка переписчика (или наборщика) пушкинского текста, работавшего с неизвестной нам авторской рукописью, получает дополнительное — и вполне убедительное — объяснение! Поэтому выбор версии «Современника» — после описания, данного Якубовичем, — кажется необоснованным не только текстологически, но и попросту логически.

Стремительное изменение решения (в течение одного года!) было обусловлено отнюдь не тем, что внимательная текстологическая работа «убедила» Якубовича в неправильности поправки Лернера. Насколько нам известно, «убедила» его энергия контрольного рецензента тома С.М. Бонди, настоявшего на сохранении чтения «Современника». Впрочем, и сам С.М. Бонди признавал впоследствии сложность вопроса. В своем Пушкинском семинарии на филологическом факультете Московского университета (1977) он, излагая историю с «*адам*» и «*ядом*», признавался, что некоторые из его коллег, участвовавших в подготовке тома драматических произведений Пушкина, предпочитали как раз чтение «*адам*» (среди последних С.М. Бонди, помнится, называл Б.В. Томашевского). Сам С.М. в 1977 году не решался отдать предпочтение той или иной версии, относя чтение «*адам*» или «*ядом*» к числу трудноразрешимых проблем — из разряда тех, о которых он любил говорить: «Может быть, так, а может быть, и не так».

О том, что 7-й том Полного собрания сочинений не разрешил проблемы и не расставил точек над *i*, свидетельствуют недавно обнародованные материалы обсуждения тома на заседании Пушкинской комиссии 21 апреля 1936 года. Так, Д.Д. Благой в своем выступлении прямо обвинил Якубовича в текстологической «робости»: «Он вводит в текст заведомые искажения, которые он сам считает искажениями. Например, в издании «Academia» он дает лернеровское чтение «адам», а в академическом издании — «ядом». По-моему, логически это звучит «адам», так как серебряники Иуды не могут пахнуть никаким «ядом». Соломон должен был передать капли своего знакомого аптекаря, которые неотличимы от простой воды. Об этом яде и говорится. И червонцы, которые он показывает, должны пахнуть тем ядом, который он должен был дать взамен злата. А запах ада — он известен со Средневековья: это запах серы. Те соображения Дмитрия Петровича, которые он сам приводит, технологические, я проверил. Несмотря на то, что Пушкин пишет «я» без высокой палочки, то «а», которое написано в этом «адам», резко отличается от «я» без высокой спинки, которую вы в других местах указываете. Это мелочи, которые можно просмотреть потом. Во всяком случае, если вы приняли чтение Лернера, а потом от этого отказались, надо было основательно это проаргументировать. Мне кажется, Лернер стоял на правильном пути»⁵.

Отвечая Благому, Б.В. Томашевский в свою очередь остановился на проблеме выбора между «адам» и «ядом». При этом он выразил надежду, что проблема прояснится, будучи вынесена на страницы специального издания, сопутствующего Академическому собранию сочинений: «Я думаю, что это будет сделано в «Пушкинском временнике», который будет соединять в себе все вопросы, поднятые вокруг академического издания, будет отделом трибуны вокруг этого издания, куда должен войти отдел обсуждения таких казусов, не вопросов принципиального порядка, а таких недоразумений, как «адам» или «ядом», независимо от того, прав Дмитрий Дмитриевич или нет»⁶. Как видим, Томашевский скорее принял сторону Благого, хотя и сделал дипломатическую оговорку о проблематичности его «правоты».

Г.О. Винокур в своем выступлении также вернулся к злополучному вопросу, отнеся его к числу неразрешимых окончатель-

но без новых источниковедческих фактов: «Есть такие спорные вопросы, которые делают невозможным абсолютное совпадение всех изданий. «Ад» или «яд»? Пока мы не найдем новые рукописи или другие авторитетные источники — до тех пор и наши внуки будут спорить, кто кого переубедит. А сила убеждения всегда существует. Поэтому есть такие вопросы, которые до получения нового материала остаются спорными»⁷.

Споры, однако, практически не проникли на страницы научной печати и никак не отразились на издательской практике: чтение «ядом» перешло из пробного (и забракованного властями) тома в том «ординарный». Правда, на то, что вопрос не разрешен окончательно, намекала любопытная деталь: в разделе «Другие редакции, планы, варианты» соответствующий стих (воспроизведенный по рукописи Ленинской библиотеки) читался: «Его червонцы пахнуть будут адом». Но кто обращает внимание на такие детали?.. После академического издания Пушкина, высочайше утвержденного в качестве своеобразной Вульгаты, все советские издания давали чтение «ядом».

Пахла ли веревка Иуды?

Лишь в 1991 г. петербургская исследовательница В.Е. Ветловская вернулась к старому вопросу и предложила принципиально новое его разрешение. Точнее говоря, выступала она как раз за традиционное, «канонизированное» чтение, но аргументировала его чрезвычайно нетривиальными соображениями.

Изложив вкратце (с язвительными комментариями) наблюдения Лернера, исследовательница риторически согласилась с ним в одном пункте — согласилась для того, чтобы разрушить его соображения с особым эффектом: «...В одном отношении Н.О. Лернер прав: сребренники Иуды не пахли ядом и Пушкин не мог употребить столь неточный и натянутый образ. Надо сказать, что он его и не употребил. В действительности исследователь был введен в заблуждение собственной неточностью. Он прочитал озадачившие его стихи так, как если бы они заключались точкой (она и поставлена Н.О. Лернером в конце цитат). Между тем у Пушкина сравнение обрывается многоточием. Интонирование стихов рассчитано на продолжение оборванной фразы:

Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребренники пращура его...
<У—У пахнут.>

Альбер споткнулся на середине речи, не желая или не смея ее докончить. Внезапно мелькнувшая мысль, возможно, поразила его самого. Правильное интонирование прерванной фразы, побуждая читателя задуматься над опущенными словами, ставит его перед вопросом: чем пахнут сребренники Иуды?»⁸

Новая интерпретация первой сцены призвана подвести читателя к «правильному» ответу на этот вопрос. Вот кульминация и итог размышлений В.Е. Ветловской: «Смешанное чувство вины и отвращения упраздняет в глазах Альбера всякую надобность в услугах «приятеля». Какой бы крайней ни казалась рыцарю нужда, проклятые червонцы теперь не могут его спасти <...> Для рыцаря на самом деле они уже пахнут ядом, т.е. преступлением. Но не только. Они пахнут также возмездием. Это цена зла от начала и до конца, от гибельной причины до гибельного следствия. Ведь сто червонцев, которые, «пошутив», принужден был выложить (? — *О.П.*) Соломон, он готов отдать и вместо яда, и вместо неприятной перспективы (ввиду нешуточной угрозы) быть повешенным. Эти деньги — выкуп за «веревку» <...> Мотивы повешенья и веревки прямо связывают червонцы ростовщика и сребренники Иуды (далее следует цитация из Евангелия от Матфея, которую опускаем. — *О.П.*). С тех пор как Иуда удавился, тридцать сребренников становятся в такой же мере платой за преступление, в какой и за наказание. Это цена чужой и собственной жизни, в конечном счете — цена «веревки». Вот почему прерванную Альбером фразу следует продолжить так:

Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребренники пращура его...
<Веревкой пахнут.>⁹

Опускаем дальнейшие рассуждения (касающиеся главным образом дьявольской природы еврея Соломона) как имеющие косвенное отношение к интересующему нас вопросу.

Систему «внутренних» аргументов Ветловской о предполагаемом «содержании» реконструируемой ею фразы опровергнуть

трудно — как всякую систему, построенную не столько на формально-логических посылках, сколько на суггестивно-убеждающей интонации. Трудно, правда, отделаться и от впечатления, что толкование Ветловской конструирует куда более «натянутый образ», чем все прежние объяснения текста, неважно — в пользу «ада» или в пользу «яда».

Не вдаваясь, однако, в детальный анализ новой концепции, попытаемся проверить ее первым — формальным — критерием аутентичности. Итак, согласно наблюдениям Ветловской, в соответствующем месте «интонирование стихов рассчитано на продолжение оборванной фразы», что и побуждает исследовательницу к «реконструкции» этого продолжения.

В.Е. Ветловская с почтительной язвительностью указывает на «оплошность» Лернера: он поставил в конце процитированных стихов точку, тогда как в пушкинском тексте стоит многоточие. Это многоточие и указывает, по ее мнению, на необходимость продолжения. Но дело в том, что в печатном тексте «Скупого рыцаря» многоточие встречается свыше тридцати раз (!), и в ряде случаев «продолжение фразы» как бы предполагается *грамматически*, а не только по гипотетически реконструируемому «внутреннему смыслу». Означает ли это, что, например, восклицание Альбера «и смел ты сыну...» должно быть продолжено так: <«сказать такое?!»> или <«такое предложить?!»>. И должна ли знаменитая фраза Барона о «плуте» Тибо: «Там на большой дороге, ночью, в роще...» — завершаться словами: <«Убил кого-то (варианты: купца, паломника, старушку и т.п.)»>? Что же говорить тогда о случаях (подобных разобранным Ветловской), где особое «интонирование» обнаруживается вполне субъективно, а грамматически фраза продолжения не требует?..

Возможность авторской установки на читательскую реконструкцию «продолжения» реплики Альбера выглядит особенно неправдоподобно в системе *стиховой речи*. Вообще пропуски тех или иных стиховых сегментов, на место которых читатель должен сам подставлять необходимые слова, в истории поэзии известны. Подобные пропуски используются преимущественно в комической или «игровой» поэзии, и их непременным условием является возможность правильного угадывания пропущенного пассажа. Поэтому чаще всего пропущенным элементом стиха

оказывается рифмующееся слово (иногда — идиома или фразеологизм)¹⁰. Это как бы «буриме наоборот». В *безрифменном* произведении (каким является и «Скупой рыцарь») такой пропуск оказывается практически невозможен: сама структура белого стиха не дает «подсказки»-рифмы.

Но предположим, что перед нами уникальный случай не только в пушкинской практике, но и в истории русской поэзии. Однако и в этом случае «продолжить» фразу Альбера так, как это сделала Ветловская, совершенно невозможно. «Скупой рыцарь» написан пятистопным ямбом. Словосочетание «Веревкой пахнут» равняется пяти слогам, то есть двум с половиной ямбическим стопам. Подразумеваемое «продолжение» ломает структуру стиха и вступает в резкое противоречие с принципами стиховой организации «Скупого рыцаря»: Пушкин не отступает от правильного пятистопного ямба на протяжении всей пьесы, и никаких «зависающих» полустипишый мы в ней не найдем... Чтобы быть последовательной и не вступать в явное противоречие с законами стиховой организации пушкинского текста, Ветловской следовало бы заключить, что «продолжение оборванной фразы» должно равняться по меньшей мере *целому стиху* и звучать, скажем, так: «Веревкой пахли, мерзкой и греховной». Или еще лучше: «Веревкой пахли, на которой он // Повесился, свое свершив злодейство». Ясно, однако, что строгое следование «формальной логике» сразу свело бы все построения Ветловской на нет: безрифменное произведение с установкой на то, чтобы читатель безошибочно восстановил *отсутствующий стих*, вряд ли возможно в принципе.

Итак, мы можем со спокойной совестью оставить в стороне все хитроумные «содержательные» аргументы Ветловской в пользу «веревки» и ассоциативно связанного с нею «яда», ибо «формальные» аргументы в пользу такого чтения совершенно несостоятельны. Концепция В.Е. Ветловской, при всей своей экстравагантности, не только не разрешила вопроса о «темном месте» пушкинской драмы, но наглядно показала, в какие дебри могут завести исследователя предвзятые «вчитывания» в текст собственных задушевных идей при забвении элементарных «правил игры».

Ростовщик-отравитель:
«шекспиризм» и сценический образ еврея

Означает ли это, однако, что мы действительно в принципе не можем разрешить проблему без обнаружения рукописных или иных документальных источников? Как кажется, наиболее продуктивный (хотя, может быть, и не вполне привычный) в данном случае путь — попытаться рассмотреть вопрос в свете «внутренней» жанровой установки и определяющих эту установку «внешних» литературных ориентиров пушкинской пьесы.

Пушкин писал «Скупого рыцаря», ориентируясь на английскую, прежде всего «шекспировскую», традицию¹¹. Д. Мирский выразительно назвал «Скупого рыцаря» «наиболее «елизаветинским» творением Пушкина»¹². «Шекспиризм» этой пьесы проявился и в композиции, и в особенностях стиховой формы, и в специфической метафорике, и в аллюзиях на шекспировские сюжеты, и в использовании приемов шекспировской характерологии¹³.

«Шекспировский» принцип используется и в самом подходе к истории. Излишне напоминать, что Шекспир ценился Пушкиным прежде всего как беспримерный знаток и объективный аналитик движений «человеческого сердца», а не как историк-эмпирик. Шекспир для него скорее «философ истории», умеющий схватывать общий «дух» исторической эпохи и исторических событий. Отступление Шекспира от исторических деталей Пушкин отмечает, например, в заметках о «Марфе Посаднице» (написанных той же болдинской осенью, что и «Скупой рыцарь»): «Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов».

Следуя такому пониманию Шекспира (несколько отличному от того, что сложилось в «михайловский» период), Пушкин пытается воплотить в «Скупом рыцаре» прежде всего общий средневековый «дух», сосредоточиваясь на «правдоподобии чувствований», а не «костюма». Поэтому многочисленные попытки приурочить действие «Скупого рыцаря» к конкретному историческому времени и конкретному географическому пространству

(например, к XV веку и к Бургундии, как это делал Г.А. Гукковский)¹⁴ представляются не только бесплодными, но и неверными по существу: в них происходит очевидная подмена «шекспировского образа истории» пресловутым «реалистическим историзмом». Можно уверенно утверждать, что если бы Пушкин захотел дать в «Скупом рыцаре» собственно историческую пьесу (хотя бы типа «Бориса Годунова»), он сумел бы обойтись без недомолвок и загадок: его знания о европейском средневековье в общем вполне соответствовали уровню науки первой трети 19 века. Предельная обобщенность и нарочитая неопределенность времени и места действия входили в жанровое задание пьесы, мыслились необходимым элементом «шекспиризма» — причем шекспиризма не исторических хроник, а «трагедии страстей».

Отчетливо понимая сценически-условный (уклоняющийся от исторического «правдоподобия») характер некоторых шекспировских персонажей, в частности персонажей второго плана, Пушкин принимает их как необходимый элемент шекспировской драматической системы. Это относится, в частности, и к образу еврея-ростовщика.

Еврей сделался популярным персонажем английской драмы именно в шекспировскую эпоху. В конце 16-го начале 17 в. было создано по меньшей мере 15 пьес, в которых действовали евреи¹⁵. Среди этих героев наиболее знаменитыми были Барбас Кристофера Марло («Мальтийский еврей») и шекспировский Шейлок («Венецианский купец»). Пушкин оценивал образ Шейлока исключительно высоко и рассматривал его как пример шекспировского умения создавать многосторонние характеры: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен». В таком истолковании Пушкин исходил из предромантической и романтической традиции, проявившейся и в сценической интерпретации образа, и в критических толкованиях: эта традиция приучила видеть в Шейлоке сложную фигуру, в которой оказались сплетены комический и трагический компоненты¹⁶.

Та психологическая сложность, которая так восхищала Пушкина в Шейлоке, в «Скупом рыцаре» перейдет в основном к старому Барону. Однако образ Еврея также сохраняется — и как своеобразный знак шекспировского театра, и как важная для раскрытия символики пьесы сценическая фигура. Переместившись на периферию сюжета, еврей вместе с тем сохранил некоторые определенно «шекспировские» черты.

Это относится уже к его социальному и профессиональному статусу. Пушкинский Соломон — ростовщик, как и шекспировский Шейлок. Шекспир, однако, в свою очередь опирался на уже достаточно развитую литературную традицию. Фигура еврея-ростовщика возникла еще в средневековой европейской литературе. Отчасти это объяснялось тем, что ростовничество было действительно одним из распространенных занятий европейских евреев: знаменитый проповедник 13 века Бертольд Регенбургский использует в своих инвективах слово «ростовщик» как синоним к слову «еврей»¹⁷.

В средние века ростовничество среди христиан резко осуждалось церковью как занятие, прямо противоречащее евангельской заповеди: «...Любите врагов ваших, и благотворите, и взаимы давайте, не ожидая ничего; и будет вам награда великая, и будете сынами Всевышнего» (Лук. 6:35). Поскольку, однако, реальные экономические потребности вступали в данном случае в существенное противоречие с буквой Евангелия, то ростовничество евреев (как народа греховного по природе и все равно обреченного аду) даже негласно поощрялось, предпочитаясь ростовничеству христиан как меньшее зло — большему¹⁸.

Нападки на ростовщиков-евреев (в том числе литературные) нередко преследовали побочную цель — обличение ростовщиков-христиан. Особенно отчетливый символически-дидактический характер приобрела фигура еврея-ростовщика именно в шекспировскую эпоху. Евреи были изгнаны из Англии еще в 1290 году. Однако в елизаветинскую пору в Лондоне оформилась небольшая община евреев-марранов, эмигрировавших в основном из Португалии. Это были по преимуществу ученые и врачи. Они играли известную роль в придворной и дипломатической жизни, но практически не влияли на внутреннюю финансово-экономическую ситуацию в стране¹⁹. Всерьез нападать на *несуществующих* евреев-ростовщиков было бы вопиющей нелепицей.

Шекспир в этой нелепице повинен менее всего. Искать в его комедии прямое отражение социально-экономической жизни Англии (как, впрочем, и Венеции) конца 16 века — занятие достаточно бесплодное. Фигуры добродетельного купца Антонио и его друзей, *не берущих процентов с займов* (за что их, в частности, и ненавидит Шейлок), — фигуры совершенно фантастические. «Венецианский купец» — своего рода утопия, тоска по «потерянному раю». Чтобы создать эту утопию, Шекспиру требуется вывернуть наизнанку картину современной жизни: то, чего в ней нет (добродетельные и бескорыстные купцы, руководствующиеся в своей коммерческой деятельности христианскими принципами), предстает как норма и образец, а то, что является приметой повседневности (расчетливо-циничный ростовщик), представлено как отступление от нормы. Это нарушение нормы связывается с образом еврея и мотивируется именно «еврейскими» качествами — чуждостью и враждебностью христианским ценностям. Следовательно, ростовщик-христианин, с которым и привыкли иметь дело зрители елизаветинской эпохи и которого не может «оправдать» его еврейство, на этом фоне предстал еще более чудовищной и греховной фигурой. Венецианский еврей-ростовщик превращается в «знак» ростовщичества как такового, в воплощенный упрек ростовщичеству национальному. Шекспир здесь довел до логического завершения принцип и смысл традиционной критики евреев-ростовщиков: «они давали универсальную меру для одиозного сопоставления: самая суровая критика ростовщиков-христиан... сводилась к тому, что они “хуже, чем евреи”»²⁰.

Пушкин, судя по всему, не только глубоко понял шекспировский замысел, но и заострил его, непосредственно выведя на сцену, наряду с ростовщиком-евреем, стяжателя-христианина²¹. Соположенность и соотнесенность фигур Жида и Барона делается принципиально важным элементом композиции «Скупого рыцаря».

Но Соломон не только ростовщик, но еще и отравитель (или, во всяком случае, пособник отравителя). Пушкину, бесспорно, были хорошо знакомы — и по историческим источникам, и по изустному преданию — устойчивые представления о евреях как прирожденных и, так сказать, профессиональных отравителях, совершающих свои чудовищные злодеяния исключительно из ненависти к христианам. В средневековой Европе

едва ли не каждая эпидемия объявлялась результатом злодейских происков евреев, отравлявших колодцы (или пищу, или вино). Старую традицию усвоила и елизаветинская драматургия: по меньшей мере в девяти пьесах, написанных на рубеже 16—17 веков, действуют евреи-отравители. Однако в елизаветинской театральной традиции эти средневековые представления претерпели своеобразную литературную трансформацию: черты отравителя приобретает в первую очередь фигура еврея-медика или еврея, связанного с кругами медиков и ученых. По всей вероятности, это сценическое оживление (и в то же время преобразование) старой легенды было инспирировано историческим событием — казнью придворного врача Елизаветы, крещеного еврея Родриго Лопеца, обвиненного в намерении отравить королеву²². Это событие вызвало широкий резонанс и привлекло к себе всеобщее внимание. «Отравительство» стало модной темой елизаветинской драмы.

Итак, еврей в елизаветинском театре — это достаточно условная фигура имморального злодея; внеположенность христианской морали а priori мотивировалась исконной ненавистью евреев к христианам и презрением к их ценностям. Само представление о евреях питалось главным образом «преданием» и литературными источниками. Один из ранних исследователей темы «Шекспир и евреи» даже задавался в этой связи вопросом: «Знал ли он каких-либо евреев?» — и отвечал на него характерным образом: «Он наверняка знал их по историческим сочинениям, по сказкам, легендам, романам и стихотворениям»²³.

Сценическая и достаточно условная фигура имморального еврея позволяла до предела заострить ряд драматических коллизий. Пушкин отчетливо осознал эту специфику образа — по сути дела, сугубо литературную, «знаковую» — и сполна использовал ее в своей пьесе.

«Проклятый жид»: Шекспир сквозь призму Вальтера Скотта

Однако шекспиризм Пушкина не был механической попыткой «воскресить» принципы елизаветинского театра в 1830 г.: шекспировская драма, воспринятая сквозь призму предромантических и романтических интерпретаций, привлекалась для

решения *современных* литературных задач. Пушкин мог поэтому смело экспериментировать со своей моделью, подсвечивая «шекспиризм» светом других литературных систем²⁴.

К числу таких литературных экспериментов, обнаруживающихся в пушкинской пьесе, принадлежит соединение шекспировской исторической обобщенности и метаисторической универсальности с новейшими принципами «местного» и «исторического» колорита. Мы видели, что Пушкин не только признает за Шекспиром право на отступления от правдоподобия исторических деталей, но и сам использует это «право» как своеобразный конструктивный прием. Однако самая возможность *видеть* такие отступления свидетельствовала о том, что Пушкин смотрел на Шекспира уже из другого мира, из той литературной системы, где «строгое соблюдение костюма, красок, времени и места» ценилось очень высоко. Признанным мастером семантически насыщенной исторической детали в эту пору считался Вальтер Скотт.

Как известно, Пушкин оценивал романистику Скотта исключительно высоко. Кульминации интерес к Скотту достиг как раз в 1830 году — когда и создавался «Скупой рыцарь». К этому времени относится незавершенный набросок, обычно публикующийся под заголовком «О романах Вальтера Скотта». Характерно, что Скотт поставлен здесь в один ряд с Шекспиром и Гете: Пушкин усматривает в манере этих художников некую фундаментальную общность. Сближение Шекспира и Скотта — уже в ином, шутиливом контексте — дано в «Гробовщике».

Давно установлено, что интерес к сочинениям Скотта отразился не только в литературных высказываниях Пушкина этой поры, но и в самой структуре его тогдашних произведений — в первую очередь «Повестей Белкина»²⁵. Воздействие Скотта обнаруживается и в драматических текстах: еще А. Галахов заметил некоторые мотивные переключки между «Скупым рыцарем» и «Пертской красавицей»²⁶. Едва ли не скоттовскими мистификациями была вдохновлена и сама идея объявить пьесу «подражанием» несуществующему произведению вымышленного автора²⁷. Но в пушкинском «скоттизме» 1830 года, пожалуй, важнее сюжетных и мотивных переключек оказывались принципы характеристики и приемы введения исторического материала в художественный текст. В упоминавшейся выше заметке Пушкин в особую заслугу Скотту ставит умение изображать историю

«домашним образом», то есть вводить ее через быт — бытовой характер, бытовые привычки и бытовую деталь — так, чтобы «исторический и местный колорит» приобретал особую внутреннюю убедительность. В этом смысле Скотт мог рассматриваться Пушкиным как продолжатель и чуть ли не «усовершенствователь» Шекспира.

В связи с темой еврея-ростовщика особое внимание Пушкина должен был привлечь роман «Айвенго», с колоритными образами Исаака и его дочери — прекрасной Ревекки. Эти персонажи были наиболее значительными образами евреев во всей европейской литературе первой трети 19 века²⁸. Они вызвали живейший читательский отклик и даже послужили поводом для специальной статьи Шатобриана, попытавшегося объяснить — в теологической перспективе — почему так отталкивающи еврей-мужчины и почему так привлекательны еврейки-женщины. Фигура Исаака была построена Скоттом на отчетливо шекспировских основаниях: материал для «еврейского характера» романист почерпнул главным образом из «Венецианского купца»²⁹. Вместе с тем Скотт попытался мотивировать шекспировский материал «историческим» контекстом; и самый характер еврея, и предрассудки и предубеждения в отношении евреев он стремился представить продуктом истории, характерной чертой именно средневекового мировоззрения.

Для Пушкина оказались важны оба момента — и общая «шекспировская» установка Скотта, и подсветка Шекспира романтическим историзмом. Как мы увидим, оба эти момента отразятся в «Скупом рыцаре».

Судя по всему, уже само сценическое обозначение Соломона — Жид — имеет в пушкинской пьесе известный «скоттовский» колорит, то есть выполняет определенные стилизующие функции. Во всех основных европейских языках — за исключением русского — само название еврейства как бы свидетельствовало о свершившемся отделении современного еврейства (несущего на себе «печать проклятия») от его древнейшего, библейского бытия. «Жид» «Скупого рыцаря» — попытка славянскими языковыми средствами создать аналог французского *juif*, английского *Jew*, немецкого *Jude*. Пушкин здесь проявил исключительное культурно-языковое чутье: такое восприятие еврейства, откристаллизовавшееся в языке, действительно оформилось именно в эпоху средневековья³⁰.

В средние века негативный образ еврея как врага человеческого рода вообще окончательно откристаллизовался и приобрел законченные черты. «Мифологизация и дьяволизация евреев последовательно приводит к их дегуманизации. Они теперь становятся змеями, ехиднами, аспидами, василисками, козлами, свиньями, воронами, грифами, нетопырями, скорпионами, собаками, бакланами, гиенами, шакалами, гадами — называя только некоторые среди наиболее частых зоологических эпитетов, к которым добавлялись определения мифо-зоологические, в зависимости от дарования и богатства воображения тех или иных теологов и художников»³¹.

Некоторые из этих устойчивых характеристик используются и Альбером. Соломон аттестуется им и как «собака», и как «змей» («Иль рыцарского слова // Тебе, собака, мало?»; «Собака, змей!»; «Вон, пес!»). Эти характеристики находят близкие параллели в «Венецианском купце», что, видимо, должно было служить для Пушкина залогом их уместности в драме «шекспировского» типа. «Собака», «пес» — лейтмотивный образ шекспировской пьесы³². Шейлок обращается к добродетельным купцам-христианам с упреком: «You call me misbeleever, cut-throate dog» (Act. I, Sc. III. 115). Как бы подтверждая, что сетования Шейлока не беспочвенны, Солано вскоре называет Шейлока «the dogge Jew» (Act. II, Sc. 1. 14). Кульминацией этой темы оказывается зловещая реплика Шейлока, сделавшаяся пословицей: «Thou call'dst me dog before thou hadst a cause, // But since I am a dog, beware my phangs» (Act. III, Sc. 3. 9—10)³³.

В то же время эти образы проходят и через «Айвенго» Вальтера Скотта, который, видимо, заимствовал их у Шекспира (и отчасти у Марло) и осмыслил как знаки «исторического колорита». Исаака Йорского также постоянно именуют «собакой» (преимущественно духовные лица и рыцари): «A dog Jew» (v. I, ch. V; Templar); «Unbelieving Dog» (там же, Abbot); «Dog of an infidel» (v. I, ch. XXII, 289; Front-de-Boeuf); «this dog of a Jew» (v. II, ch. IX, 147; Friar); «the infidel dog!» (v. II, ch. X, 156; Prior); «Back, dog!» (II, ch. XII, 197; Grand Master) и др.³⁴.

Знаменитая формула «Проклятый жид, почтенный Соломон» (как и сопутствующие ей реплики), видимо, также отсылает к одной из сцен «Айвенго», где Исаак с мрачным юмором описывает свои отношения с должниками: «I pray of your reverence to remember that I force my monies upon no one. But when

churchman and layman, prince and prior, knight and priest, come knocking to Isaac's door, they borrow not his shekels with this uncivil terms. It is then, Friend Isaac, will you pleasure us in this matter, and our day shall be truly kept, so God sa' me? — and Kind Isaac, if ever you served man, show yorself a friend in this need! And when the day comes, and I ask my own, then what hear I but Damned Jew, and The curse of Egypt on your tribe, and all that may stir up the rude and uncivil populace against poor strangers!»³⁵

Близкие параллели дают реплики Альбера: «А, приятель! // Проклятый жид, почтенный Соломон»; «Не будь упрям, мой милый Соломон»; «Слушай: // Не стыдно ли тебе своих друзей // Не выручать?». Однако Пушкин здесь не только варьирует, но и развивает Скотта. В «Айвенго» ростовщика именуют «другом» и «любезным («милым») Исааком» в момент обращения за ссудой; «проклятым жидом» («damned Jew») он становится, когда приходит время возвращать долги. Пушкин виртуозно объединил два модуся — заискивающий и брезгливо-презрительный — в одной формуле, придав коллизии историко-психологическую глубину. Альбер изо всех сил пытается быть любезным с евреем, у которого рассчитывает получить денег. Но предубеждение и религиозно-этнические стереотипы не могут быть вполне побеждены этой любезностью; в результате происходит невольное наложение формул, что и создает подлинный трагикомический эффект. Здесь Пушкин пошел значительно дальше Скотта, отправляясь, однако же, именно от скоттовских принципов исторических характеристик³⁶.

К комплексу предрассудков, «верифицированных» Шекспиром, его предшественниками и последователями, Пушкин искусно подключает предрассудки и стереотипы, продолжающие бытовать и в его эпоху. С последними соотносятся, в частности, насмешливое предложение Альбера дать в заклад Соломону «свиную кожу» — предложение, за которым просвечивает традиционная ассоциация евреев со свиньями и восходящие к средневековой популярным представления об исключительной роли свиньи в еврейском быту и в еврейской религии³⁷.

В системе этих «средневековых» предрассудков и предубеждений, последовательно и тщательно воспроизведенных в пушкинской пьесе, должны быть прочитаны и осмыслены и слова о «пахнущих червонцах».

Foetor judaicus, или Чем пахнет еврей?

Практически все исследователи, которые интерпретировали соответствующее место пьесы и пытались дать *смысловое* обоснование тому или иному прочтению, исходили из того, что Альбер (=Пушкин) прибегает здесь к метафоре. Спор шел о том, какая метафора ярче, точнее и выразительнее. Между тем есть все основания полагать, что Альбер говорит здесь не только о метафорическом, но и о *реальном* запахе, который, с его точки зрения, будут источать деньги еврея-ростовщика.

Для всего европейского средневековья (а в известной степени — и для Нового времени) была характерна убежденность в том, что евреи издают отвратительное зловоние. Образ «вонючего еврея» прошел через века. О том, насколько распространенным было соответствующее представление даже в пушкинскую эпоху, свидетельствует запись в «Table Talk» ценимого Пушкиным Кольриджа, сделанная за несколько месяцев до завершения «Скупого рыцаря», — 8 июля 1830 года: «Однажды я оказался в почтовом экипаже рядом с евреем — символом мешков старьевщика — этаким Исайей с Холлиуелл Стрит. Он хотел было закрыть окно; я открыл его. Он закрыл его снова; тогда я воззвал к нему, в весьма торжественном тоне: «Сын Авраама! ты зловонен; сын Исаака! ты непереносим; сын Иакова! ты отвратительно смердишь. Воззри на человека, что сидит на луне! он зажимает свой нос из-за тебя на таком расстоянии; ужели ты мнишь, что я, сидячи здесь, могу вынести сие долее его?» Мой еврей был поражен, тут же сам открыл окно и сказал, что он сожалеет о том, что не знал прежде, до какой степени я джентльмен»³⁸. Следует отметить, что Кольридж был филосемитом (разумеется, в той степени, в какой это допускала его эпоха).

В «просвещенное» Новое время древнее представление о еврейском запахе получало, так сказать, «естественно-научную» мотивировку и объяснялось обычно особенностями еврейской кухни, бедностью, специфическими условиями быта и т.п. В средние века дело обстояло иначе: «еврейскому зловонию» давалось *теологическое* объяснение. «Еврейский запах» получал латинское терминологическое обозначение *foetor judaicus* или *odor judoeus* (что давало ему законный статус в системе категорий и понятий, внутри которой жил средневековый человек) — и ис-

толковывался как особое наказание евреев за преступления против Иисуса Христа³⁹.

Что же представлял собой этот запах и почему именно *запах* оказывался наказанием? Для средневекового сознания была характерна убежденность в том, что благоухание — атрибут святости. Собственно, отождествление благоухания и сакральности — свойство многих мировых религий. Однако в христианстве это отождествление приобретает особое значение. Во 2-м Послании коринфянам Апостола Павла благоухание предстает ключевой метафорой истинной веры: «...но благодарение Богу, Который всегда дает нам торжествовать во Христе и благоухание познания о Себе распространяет нами во всяком месте. Ибо мы Христово благоухание Богу в спасаемых и в погибающих: для одних запах смертоносный на смерть, а для других запах живительный на жизнь» (2 Кор. 2. 14—16).

Многие святые и подвижники (как бы реализуя метафору Апостола Павла) начинают благоухать при жизни: свидетельствами такого рода полны памятники средневековой агиографии. Так, Св. Лидвина Шиедамская источала запах, состоявший из семи компонентов: корицы, садовых цветов, имбиря, гвоздики, лилии, розы и фиалки. Тела умерших праведников не разлагаются, а, наоборот, — приобретают новые ароматы: «благоухание святости» Св. Терезы Авильской, при жизни воплощенное в запахе лилии и фиалкового корня (*orris*), по смерти дополняется запахом фиалки и жасмина⁴⁰.

Самое представление о Рае и о вечном блаженстве праведных связывается с благоуханием вечно цветущего сада. Это особенно наглядно отразилось в средневековой литературе «видений», в свидетельствах праведников, сподобившихся при жизни лицезреть Рай. Григорий Турский описывал Рай как «поля, от которых непрестанно восходит необычайное благоухание». Св. Максим обонял «невыразимо сладостный запах, источаемый наипрекраснейшими весенними цветами». Райские ароматы утоляли голод и жажду Св. Савы⁴¹.

В дуальном средневековом мышлении богоотверженность предполагает не только отсутствие благоухания, но и приобретение *дурного запаха*. Поэтому источающими чудовищное злование представляются все inferнальные силы: смердит сатана, смердят бесы и смердит самый ад. Это подтверждается очевид-

цами: «ядовитый запах» и «ужасное зловоние» специально отмечаются Св. Терезой и Св. Вероникой, которым были явлены видения ада и посмертных мук грешников.

Пушкину были прекрасно знакомы эти представления. Об этом можно судить по пародическому «дантовскому» наброску «И дале мы пошли — и страх обнял меня...» (1832), в котором центральное место занимает как раз тема посмертного воздаяния за грехи; грех, ад, посмертные муки и мерзостный запах связаны здесь неразрывным единством. Примечательно, что «запах скверный» издает *ростовщик*:

Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня. <...>
Тут звучно лопнул он — я взоры потупил.
Тогда услышал я (о диво!) запах скверный,
Как будто тухлое разбилось яйцо,
Иль карантинный страж курил жаровней серной.

Для средневекового человека не подлежало сомнению, что от «неверных» и «проклятых» евреев исходит именно запах ада — как знак греха и знак наказания. Характерно, что, согласно многочисленным свидетельствам, foetor judaicus исчезает немедленно после крещения: переход в христианство освобождает от родового проклятия и родовой вины. Так, еще Венанций Фортунат в своих стихах по случаю крещения клермонских евреев в 576 г. (написанных, кстати, по призыву Григория Турского) радостно возглашал: «Вода крещения унесла еврейский запах. (Abluilur judoeus odor baptismate divo».) Обновленные люди выходят из купели. Запах более сладостный, нежели запах амброзии, изливается на главы тех, коих коснулось святое миро»⁴².

Средневековые источники чаще всего ограничиваются простым сообщением о зловонии евреев, не уточняя его характер. Иногда, однако, указывается, что это запах козла. Козел — животное, с которым популярное сознание устойчиво связывало образ еврея. Необходимой характеристической чертой еврея в народном восприятии оказывалась так называемая «козлиная борода» (Ziegenbat). Она постоянно возникала как в народных лубочных картинках, так и в фольклорных рассказах и анекдотах. «Эта на первый взгляд неясная деталь наполняется смыслом, — пишет выдающийся историк европейского антисемитиз-

ма Джошуа Трахтенберг, — когда мы рассматриваем ее в соотношении с обычным изображением еврея рядом с козлом, либо как его любимым домашним животным, либо как его излюбленным средством передвижения (на котором он, судя по изображениям, предпочитает ездить задом наперед). Вместе с тем козел представляется символом иудаизма и еврейского бога.

When Ikey came a-riding
 In a billigoat
 He had the Jews believing
 It was their precious God, —

гласят широко известные стишки, восходящие к позднему средневековью»⁴³.

Козел — любимое животное дьявола (согласно распространенной легенде, козел и создан дьяволом) и часто его символ. В европейской популярной иконографии и в фольклорных рассказах он выступает как субститут (или воплощение) дьявола на радениях и шабашах; ему поклоняются; на нем передвигаются ведьмы и колдуны. Естественно, что «козлиный» запах в сознании средневекового человека исполнен недвусмысленным inferнальным значением, которое переходит и на *foetor judaicus*. Еврей «пахнет адом» — и в переносном, и в «прямом» значении, — и этот запах постоянно напоминает о «преступлении» евреев против Господа.

Представления о *foetor judaicus* были достаточно широко распространены и среди создателей елизаветинской драмы. Кристофер Марло устами своего Барабаса (о котором и по сей день не перестают спорить: то ли это особо злостная клевета на еврейский народ, то ли умелое и несколько циническое приспособление утонченного ренессансного интеллектуала ко вкусам черни, то ли блестящая ироническая игра, содержащая в себе пародию на расхожие стереотипы⁴⁴) обыгрывает эти представления вполне эксплицитно:

Lodovicke. Whither walk'st thou, Barabas?
 Barabas. No further: 'tis a custom held with us,
 That when we speake with Gentiles like to you,
 We turne into the Ayre to purge our selves;
 For unto us to Promise doth belong.

(2. 3. 43—47)⁴⁵

С другой стороны, в пьесе Томаса Деккера «Вавилонская блудница» (1607) выведен некий доктор Ропус, участвующий в заговоре против королевы Титании. Прототипом Ропуса послужил злосчастный Лопес (само имя героя — перелицованное имя королевского доктора). И хотя в самой пьесе ни слова не сказано о том, что Ропус — еврей, у осведомленных зрителей не должно было остаться никаких сомнений на этот счет после того, как во 2-й сцене 4-го акта один из героев заявлял, что Ропус «пахнет»⁴⁶.

Как видим, воспоминания о foetor judaicus сохранялись в елизаветинскую и в якобитскую эпоху достаточно прочно. Новейший исследователь даже утверждает — кажется, несколько стгущая краски, — что еще в 17 веке «среди английских писателей была необычайно устойчива вера в то, что родовая особенность, присущая евреям, это их зловоние, так называемый foetor judaicus»⁴⁷.

В том, что Пушкину вообще было известно поверье о специфическом запахе, якобы источаемом евреями, сомневаться не приходится. В какой-то степени это поверье могло быть связано в его сознании и с елизаветинской драмой⁴⁸. Кроме того, Пушкин, хорошо знакомый и с европейскими работами по истории средних веков, и с изданиями различных средневековых текстов, мог почерпнуть дополнительную информацию о foetor judaicus и из этих источников⁴⁹. Но даже если знание поэта о соответствующем поверье ограничивалось одним «живым преданием», навыки «романтического историзма» направили его по верному пути, заставив искать истоков этого поверья в средневековом миросозерцании.

Именно *запах ада* — как «запах еврея» и как «запах греха и наказания» — вспоминает Альбер, получив от Соломона предложение безболезненно устранить старого Барона.

«Запах ада», иудин грех и художественная структура «Скупого рыцаря»

Возникновение образа со строгой логичностью вытекает из всего хода событий⁵⁰. Просьба Альбера о займе, отказ Соломона, апелляция к рыцарскому слову, указание в ответ на относительную цену этому слову — все это подводит разговор ростовщика и его клиента к теме смерти. Именно тогда Альбер

воскликает в ужасе: «ужель отец меня переживет?» Ясно, что возможность смерти отца занимала его давно и что этой смерти он ждет с нетерпением. Скептически-мудрая притча Соломона сразу изменила перспективу: оказывается, что ожидание может быть либо невероятно долгим, либо вообще тщетным. Альбер пытается отогнать от себя эту мысль («Молчи! когда-нибудь // Оно послужит мне, лежать забудет»): он не желает отказаться от надежды на скорую смерть Барона; утрата такой надежды означала бы для него утрату надежд на счастье.

Выслушав сетования Альбера, Соломон произносит двусмысленную сентенцию, осторожно прощупывая путь к сердцу юного рыцаря:

Ж и д.

Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежели слез.
Пошли вам Бог скорей наследство.

А л ь б е р.

Amen!

Пожелание ростовщика, по сути, означает пожелание скорейшей смерти Барона, и Альбер охотно к этому пожеланию присоединяется. Соломон высказывает свое пожелание как упование на Божию волю, а Альбер облекает свое согласие в сакральную формулу католической молитвы, что усиливает кощунственную двусмысленность диалога.

Последующий рассказ Соломона о старичке Товии, заканчивающийся прямым предложением («...я думал, // Что уж барону время умереть...»), логически обусловлен всем предшествующим поведением Альбера, обнаружившего внутреннюю готовность к греху отцеубийства. Смятение, в которое повергает его предложение Соломона, вызвано не неожиданностью предложения, а тем, что ростовщик совершенно точно угадал и, так сказать, вербализовал его затаенные желания. Жид «смел предложить» именно то, чего алкала душа Альбера. На путь преступного помысла Альбер вступил сам. И не случайно реакция Альбера — смятение и ужас («Я весь дрожу...»). Ужас усугубляется тем, что предложение сделано «проклятым жидом», обречен-

ным аду. Тогда-то Альбер и начинает «чувствовать» запах ада, исходящий от еврея-ростовщика, — запах, о котором он не мог «не знать» и прежде и которого, однако же, прежде «не замечал», снедаемый жаждой поскорее получить вожделенное золото.

Альбер, посылая Ивана вдогонку за Соломоном в намерении все-таки взять у того проклятые червонцы, кричит слуге: «да не вводи сюда // Иуду этого...» Почему, собственно, Альбер требует «не вводить» Соломона? Потому, что он будет напоминать Альберу о его грехе. О том, что соответствующей репликой подразумевается не только *облик* Соломона, но и его «запах», как раз и свидетельствует следующая фраза (о пахнувших червонцах), которая вне связи с образом «пахнувшего адом» еврея звучит не вполне мотивированно. Выявление же этой связи позволяет не только увидеть внутреннюю последовательность в ходе мыслей Альбера, но и оценить искусство, с которым Пушкин демонстрирует тонкие оттенки в душевных движениях своего героя. Почти механически произнесенное имя Иуды-предателя (стереотипное метонимическое обозначение вообще всякого еврея)⁵¹ неожиданно оказывается значимым и придает мысли Альбера новое направление: «запах ада» — как запах наказания — перейдет с проклятого еврея и на его червонцы, а с них — на самого Альбера. Ужаснувшийся этой мысли рыцарь принимает решение отказаться от столь необходимого ему золота. Но этот отказ — отнюдь не торжество рыцарской этики над духом стяжания. Альбер попросту пытается обмануть небеса и самого себя, поспешно переложив свою вину на привычные плечи «проклятого жида»: это *его*, Соломона, червонцы «пахнут адом»; это *он* наследный носитель «иудиного греха». А если так, то отказ от проклятых денег должен снять грех с души Альбера и отвратить от нее адские муки.

Однако самообман удастся только частично. Как бы ни старался Альбер отождествить Иуду с евреями и, в частности, с евреем-ростовщиком, это уже не более чем казуистическая уловка. Трагическая острота ситуации заключается в том, что роль Иуды уготована самому Альберу: ведь это он (и только потом уже — ростовщик) должен получить вожделенные деньги ценою убийства.

Параллелизм «Альбер — Иуда» выглядел бы, однако, несколько «натянутым» (используя терминологию Н.О. Лернера),

если бы речь шла только о «продаже» чужой жизни. Отцеубийство (или умысел на отцеубийство) — это страшный грех, но прямой параллели предательству Иуды он не составляет, как не составляет параллели Христу старый Барон. Пушкин, видимо, имел в виду другое обстоятельство и другой мотив.

В средние века получило всеевропейскую известность легендарное «Житие Иуды Предателя». Эта легенда, распространявшаяся в устном предании, в письменных фиксациях (на латыни и «местных» языках) и в многочисленных литературных обработках⁵², должна была привлечь к себе внимание Пушкина по многим причинам — в частности, потому что в ней нашли чрезвычайно яркое воплощение столь значимые для его зрелого творчества темы судьбы и милосердия. Согласно этой легенде (многие мотивы которой находят соответствие в мифе об Эдипе), Иуда в молодости оказывается виновным в *убийстве отца*. Отцеубийство делается одним из звеньев в цепи преступлений, которые и приводят его к заключительному неискупимому греху — предательству Иисуса. В свете этой легенды проекция преступного замысла Альбера на преступление Иуды делается совершенно явной — и для читателя, знакомого с соответствующей легендой, и для самого Альбера (который, как средневековый герой, наделен подразумеваемым «знанием» этой легенды). Этим и объясняются трепет, сопровождающий воспоминание об Иуде, запах ада, который начинает чувствовать Альбер при этом воспоминании, и попытка уйти от напрашивающейся аналогии, переадресовав «иудин грех» еврею-ростовщику.

Но уйти с пути преступления, раз ступив на него, Альберу уже не удастся. О том, что Соломон совершенно правильно угадал скрытые помыслы Альбера, свидетельствует весь дальнейший ход пьесы. Прибыв к Герцогу с жалобой, Альбер по его распоряжению скрывается в задней комнате на время увещательного разговора Герцога с Бароном. Покуда Барон обвиняет сына в помысле отцеубийства и в жажде его смерти, Альбер хранит молчание; он покидает свое убежище, только услышав обвинение в покушении на кражу. Последнее обвинение Альбер не может вынести как заведомую ложь — внутреннюю обоснованность первых обвинений (хотя Барон не может привести в обоснование их никаких *формальных* доказательств) он опровергнуть не может и в душе вынужден с ними согласить-

ся. «Поспешность», с какой Альбер принимает вызов старого отца, окончательно обнажает разьедающую его душу жажду отцеубийства⁵³.

Трагедийность развязки «Скупого рыцаря» определяется тем, что Барон также *сам* возвращает чувство сыновней ненависти и воспитывает в нем «иудин комплекс»⁵⁴. Став рабом злата, Барон сам обретает отчетливые inferнальные черты, сам начинает «пахнуть адом» (параллель «ад — подземелье с сокровищами» достаточно очевидна) и этими миазмами как бы «отравляет» Альбера... Но и Барон в свою очередь — жертва. При всех своих inferнальных атрибутах и демонических амбициях он все же не всесильный «сатана», а раб сатанинских сил. Иллюзия мощи и всевластия оказывается на деле подчинением и рабской зависимостью. «Власть злата» — первопричина событий, приводящих к трагической развязке. Последние осмысленные слова умирающего Барона (за которыми следует восклицание о ключах — символе иллюзорного всемогущества, не спасающего от смерти и посмертного воздаяния): «душнэ!.. душно!..» Барон гибнет от «запаха ада», исходящего его сокровищами. Деньги воистину «пахнут адом» — но не деньги еврея, в чем хочет уверить себя Альбер, а *всякие* деньги, в зависимость от которых попадает человек. Добровольный раб злата (хотя бы и считающий себя его господином), сообразно развернутой в пьесе «шекспировской» (и вместе с тем «средневековой») логике, оказывается неизмеримо «хуже еврея».

Так историко-бытовая деталь, показанная «домашним образом» («средневековый предрассудок»), приобрела в системе пушкинской маленькой трагедии символический смысл и в этом символическом качестве окрасила всю художественную структуру «Скупого рыцаря».

ПРИМЕЧАНИЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

¹*Mirsky D.S. Pushkin. New York: E.P. Dutton & Co., 1963. P. 39—40.*

²Именно поэтому связь пушкинской поэмы (подчеркнутая «интертекстуальность» которой отмечалась еще первыми критиками) с сюжетами, мотивами, образами, даже отдельными фразами Ариосто, Вольтера, Парни, Виланда, Оссиана, русских поэтов 18 века, рыцарских романов, лубочных книжек, народных сказок и проч. (о чем написаны уже сотни страниц) имеет в общем второстепенное значение по сравнению со связями ее с современным литературным контекстом и современными литературными запросами. Обзор основной литературы о «Руслане и Людмиле» (до начала 1960-х гг.) см. в статье: *Сандомирская В.Б. Поэмы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. Коллективная монография под ред. Б.П. Городецкого, Н.В. Измайлова, Б.С. Мейлаха. М.; Л: Наука, 1966. С. 356—364.* Уже по завершении настоящей книги автор получил возможность познакомиться с новейшей интересной монографией: *Кошелев В.А. Первая книга Пушкина. Томск: Водолей, 1997.* Исследование Кошелева содержит полезный историографический материал.

³*Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака: Некоторые вопросы структурного изучения текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб., 1996. С. 699.*

⁴*Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб., 1996. С. 112.*

⁵*Мирский Д. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1978. С. 78 (из незавершенной биографической работы «А.С. Пушкин», 1937).*

⁶См.: *Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М.: Изд. Московского университета, 1955. С. 386—410; Ветшева Н.Ж. Проблема поэмы в теории и практике арзамасцев // Проблемы метода и жанра. Вып. 10. Изд. Томского университета, 1983. С. 60—70; Ветшева Н.Ж. «Русская поэма» в концепции арзамасцев // Проблемы метода и жанра. Вып. 14. Изд. Томского университета, 1988. С. 93—103.*

⁷См., например: *Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. С. 407.* Впрочем, А.Н. Соко-

лов, по условиям времени, добавил и другие «аргументы»: «Но основной причиной арзамасской «русской поэмы» явилась узость общественно-политической позиции данной группы дворянских поэтов. Их понимание народности литературы, их проникновение в сферу народного творчества, их литературный «фольклоризм» были классово-ограниченными» и т.п. (Там же).

⁸См. об этих выступлениях: *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1959. С. 136—137, 269.

⁹Краткое начертание теории изящной словесности. В двух частях. Издано профессором А. Мерзляковым. М.: В Университетской типографии, 1822. С. 230.

¹⁰Многосторонние связи «Orlando Furioso» с глубинными пластами ренессансного мышления и модуса жизни блестяще проанализированы в кн.: *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. С. 138—160 (гл. 4. «“Неистовый Орландо”: мир как приключение»).

¹¹*Ветшева Н.Ж.* Проблема поэмы в теории и практике арзамасцев. С. 68. Между прочим, не вполне понятно, почему *иенские романтики* оказываются выразителями общеевропейского *предромантического* интереса к народной старине. Да и к тому же такой интерес был присущ скорее *гейдельбергским романтикам*.

¹²См. об этом в работе: *Kroeber, Karl.* Romantic Narrative Art. Madison: The University of Wisconsin Press, 1960. P. 87—88.

¹³Впрочем, «теоретически» долго не решаясь осознать обреченности волшебнo-рыцарской поэмы, *как поэты Жуковский и Батюшков* ощутили бесперспективность этой формы достаточно быстро. Под аккомпанемент взаимных упреков в «лености», взаимных призывов (и взаимных обещаний) оставить «безделки» и создать, наконец, монументальную поэму, достойную восхищения потомков, они неприметно двинулись боковыми путями. Эксперименты Жуковского по обновлению «большой» формы оказались связаны не с рыцарской поэмой, а с простонародными идиллиями Гебеля, поиски Батюшкова — с освоением эпоса Шиллера.

¹⁴*Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). М.; Л.: Изд. АН СССР, 1956. С. 296—297.

¹⁵*Карамзин Н.М.* История государства Российского. В 12 т. Том I. М.: Наука, 1989. С. 157.

¹⁶*Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая. С. 359. Ученый, остроумно и язвительно (может быть, чересчур язвительно) разобрал «компаративистскую» работу М.Н. Розанова о Пушкине и Ариосто, заключал: «Единственный результат подобных сближений, впрочем вообще бесплодных, это подтверждение того факта, что Пушкин создавал иллюзию грандиозного повествования с массой приключений, в то время как слогал краткую повесть, необходимую для обрисовки простого действия. <...> Самая существенная разница между Ариосто и Пушкиным в том, что приключение в «Руслане» однократно, а в

«Роланде» настолько многократно, что было бы большим трудом перечислить все случаи исчезновения, возвращения любовниц, покушения на них, странствований их любовников, сражений, вмешательства волшебников и волшебниц и пр. У Ариосто это целая цепь приключений, и именно цепной характер и вызывает необходимость переходов из плана в план и всех сложностей рассказа. Смысл ариостовой поэмы — смена приключений, лиц, сцеплений обстоятельств и пр. У Пушкина же мы имеем одно-единственное звено и, следовательно, никакого сцепления авантур. Характерная черта Ариосто — грандиозность, громоздкость. Характерной чертой Пушкина является противоположность: простота и экономность событий. Ему важно было только показать на одном примере сказочную атмосферу приключений, сами же приключения не являются самоцелью рассказа» (Томашевский Б. Пушкин. Книга первая. С. 362—363). В связи с соображениями Томашевского следует напомнить, что «Orlando Furioso» состоит примерно из 38 тыс. стихов, то есть приблизительно равен по объему «Илиаде», «Одиссее» и «Энеиде» вместе взятым!

¹⁷Впрочем, следует отметить, что компрессация и схематизация действия «эпического» образца является важным жанровым признаком европейской героин-комической поэмы. См. об этом: *Broich, Ulrich. The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem. Trans. from the German by D.H. Wilson. Cambridge University Press, 1990. P. 54—55.*

¹⁸Блестящий анализ лирической основы «Руслана и Людмилы» см. в книге: *Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. Изд. 2. М.: Художественная литература, 1963. С. 187—194.* Ряд тонких наблюдений содержится в работе: *Коровин В.И. Лелеющая душу гуманность: О некоторых гранях пушкинского гуманизма. М.: Детская литература, 1982. С. 20—32 (гл. «Автор в поэме “Руслан и Людмила” и в романе “Евгений Онегин”»).*

¹⁹*Кюхельбекер В.К. Дневник. Ред., введение и примечания В.Н. Орлова и С.И. Хмельницкого. Л.: Прибой, 1929. С. 289.*

²⁰О формировании и судьбах этого закона см.: *Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.*

²¹О соотношении биографически-топологического и «спиритуально-эмоционального» планов в элегиях Батюшкова см. интересные соображения в кн.: *Sloane, David A. Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle. Columbus, OH: Slavica Publishers, Inc., 1987. P. 82—83.*

²²См. об этом: *Флейтман Л.М. Из истории элегии в пушкинскую эпоху // Пушкинский сборник. Рига, 1968 (= Ученые записки Латвийского государственного университета. Т. 106). С. 35.*

²³Подробнее об этом см.: *Проскурин О.А. Батюшков и поэтическая школа Жуковского: Опыт переосмысления проблемы // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацуро. М.: Новое литературное обозрение, 1995/1996.*

²⁴Станным образом этот «ариостизм» прошел мимо внимания М.Н. Розанова, склонного обнаруживать у Пушкина связи с Ариосто

даже там, где налицо бродячие сказочные мотивы или общие структурные особенности новоевропейского волшебного-сказочного эпоса. См.: *Розанов М.Н.* Пушкин и Ариосто // Известия АН СССР. Отд. общественных наук, 1937, № 2—3. С. 375—412.

²⁵*Altshuller, Mark.* Pushkin's «Ruslan and Liudmila» and the Traditions of the Mock-Epic Poem // The Golden Age of Russian Literature and Thought. Edited by Derek Offord. New York: St. Martin's Press, 1992. P. 10.

²⁶*Feinstein, Wiley.* Ariosto's Parodic Rewriting of Vergil in the Episode of Clodidano and Medoro // South Atlantic Review, 1990, Vol. 55, № 1. P. 17—34.

²⁷*Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. С. 111.

²⁸Эта переключка была отмечена еще В. Виноградовым который, однако, рассмотрел ее исключительно в историко-лингвистическом плане. Он отметил, что глагол «вопрошать» употребляется Пушкиным в качестве семантической кальки с французского, и увидел в этом факте подтверждение тому, что «Пушкин в своем художественном словоупотреблении следует традиции «европейцев»: «не избегает значений, возникших на основе переводов с французского языка». См.: *Виноградов В.* Язык Пушкина. М.; Л.: Academia, 1934. С. 269. Виноградов (в соответствии со своими задачами) не коснулся другой, собственно литературной стороны вопроса — соотношения переключкающихся словесных формул с их содержательным контекстом.

²⁹*Розанов М.Н.* Пушкин и Ариосто. С. 393—394.

³⁰Вообще следует отметить, что Пушкин пронизательно почувствовал и оценил пародийное начало «Orlando Furioso», в частности постоянную игру в нем с петраркистскими мотивами (Батюшков, например, в своей концепции поэзии Ариосто эту сторону почти обошел). См. новейшую работу, вскрывающую и регистрирующую обширный пласт пародийных «антипетраркистских» пассажей у Ариосто: *Cabani, Maria Cristina.* Fra ommagio e parodia: Petrarca e petrarchismo nel «Furioso». Pisa: Nistri-Lischi, 1990.

³¹Характерно, что соответствующие мотивы сна Руслана (не только мотивы, но и синтаксические конструкции, лексика и рифмующие слова) будут использованы в пятой главе «Евгения Онегина» — в сне Татьяны. См.: *Гофман М.Л.* Пушкин: Психология творчества. Париж, 1928. С. 146—147.

³²*Розова Зоя.* Отголоски Песни Гаральда Смелого в поэзии Пушкина // Юбилейный сборник Русского археологического общества в Югославии. Белград, 1936. С. 339—349. Видимо, наиболее раннее указание на связь истории Финна с «гаральдовским» сюжетом содержится в статье: *Владимиров П.В.* А.С. Пушкин и его предшественники в русской литературе // Киевские университетские известия, 1899, № 5. С. 12. Владимирова, однако, считал (непонятно почему), что Пушкин опирался на переложение Богдановича.

³³Детальное сравнение «Песни Гаральда Смелого» Батюшкова и «Руслана и Людмилы» дала еще Н. Элиаш. См.: *Элиаш Н.М.* К воп-

росу о влиянии Батюшкова на Пушкина // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. XIX — XX. Пг., 1914. С. 3—7. При том, что некоторые выделенные исследовательницей параллели натянуты и послужили поводом к многочисленным насмешкам, некоторые — вполне убедительны.

³⁴Д.П. Шарыпкин в свое время попытался показать, что «исповедь Финна» в действительности восходит к первой песни «оссианической» поэмы Парни «Иснель и Ислега» (*Шарыпкин Д.* Исповедь Финна в поэме «Руслан и Людмила» // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л.: Наука, 1972. С. 79—91). При этом исследователь в общем-то противопоставлял найденный им «источник» и возможную связь между пушкинским текстом и батюшковской «Песнью Гаральда Смелого»: «...связь между древнескандинавской балладой и оссианическим по стилю рассказом вещего старца не слишком велика» (С. 80). Шарыпкин не почувствовал, что именно «древнескандинавская» (в действительности, конечно, батюшковская) «баллада» как раз и позволила Пушкину оформить рассказ в оссиановском колорите.

³⁵*Shapiro, Michael.* Assymetry: An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry. Amsterdam; New York; Oxford: North Holland Publishing Company, 1976. P. 70—72.

³⁶О важности оссианического фона для поздних батюшковских элегий с «биографическим» содержанием справедливо пишет М.Г. Альтшуллер. См.: *Altshuller, Mark.* The Transition to the Modern Age: Sentimentalism and Preromanticism, 1790—1820 // *The Cambridge History of Russian Literature.* Edited by Charles A. Moser. Cambridge University Press, 1989. P. 126.

³⁷О биографическом подтексте батюшковской версии «Песни...» см., в частности: *Зорин А.* Несчастный счастливец // Батюшков К.Н. Избранные сочинения. М.: Правда, 1986. С. 14.

³⁸*Карамзин Н.М.* История государства Российского. В 12 т. Том II — III. М.: Наука, 1991. С. 206—207.

³⁹Видимо, первым на зависимость образа Наины от героини сказки Вольтера указал П.А. Катенин в своих воспоминаниях о Пушкине (см.: *Катенин П.А.* Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981. С. 214). Связь мотива «влюбленной старухи» с этой вольтеровской сказкой энергично отстаивал А.Л. Слонимский. См.: *Слонимский А.Л.* Первая поэма Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. 3. М.; Л., 1937. С. 191—192, 200. Эти наблюдения не лишены оснований: Пушкин любил сказку Вольтера и в 1825 году даже начал ее стихотворный перевод. См.: *Лернер Н.* «Рассказ про доброго Роберта» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. XXXVIII — XXXIX. Л.: Изд. АН СССР, 1930. С. 108—112. О близости мотива влюбленной старухи к сказкам Антуана Гамильтона см. в статье Л. Поливанова о «Руслане и Людмиле» в изд.: Сочинения А.С. Пушкина с объяснением их и сводом отзывов критики. Издание Льва Поливанова. Изд. 3. М., 1904. Т. 2. С. 6—11.

⁴⁰На параллелизм истории Финна и Наины с историей Кандида и Кунигунды обратил внимание М.В. Строганов. См.: *Строганов М.В. Человек в художественном мире Пушкина*. Тверь: Тверской государственный университет, 1990. С. 40. Этой теме исследователь посвятил и специальную статью (*Строганов М.В. «Кандид» Вольтера в «Руслане и Людмиле» Пушкина // Художественное восприятие: Проблемы истории и теории*. Калинин, 1988. С. 62—72), которая во время работы над настоящей книгой была для нас недоступна.

⁴¹Марианна и Майкл Шапиро убедительно показывают, что Пушкин не только воспринимал Батюшкова «сквозь призму» Петрарки, но и само представление об «итальянской» звуковой гармонии конструировал на основе батюшковского поэтического опыта. См.: *Shapiro, Marianne and Michael. Pushkin and Petrarch // American Contributions to the Eleventh International Congress of Slavists (Bratislava, 1993): Literature, Linguistics, Poetics*. Columbus, OH: Slavica, 1993. P. 154—169 (в особенности p. 162—166).

⁴²*Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая. С. 331—332.

⁴³*Остолопов Николай.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Т. 2. С. 337.

⁴⁴Там же. С. 336. Вряд ли может подлежать сомнению, что суждения Остолопова послужили известным стимулом для формирования знаменитой теории пародии у Тынянова, с ее дихотомией «пародичности» и «пародийности». В принципе из похожих представлений исходил некогда и сам Томашевский (см., например: *Томашевский Б.В. Теория литературы (Поэтика)*. 4-е изд. М.; Л.: ГИЗ, 1928. С. 158). В середине 1950-х годов прямое напоминание о «формалистической» проблематике и «формалистических» идеях было невозможно, но своеобразная «отсылка» к ним у Томашевского прочитывается без труда.

⁴⁵Шпис в своих не лишенных чувства юмора и умело построенных «черных романах» успешно эксплуатировал популярные философские идеи. «Однако, — справедливо замечает А.А. Морозов, — в его книгах не было ни на волос мистики, и они были построены весьма рассудочно» (*Морозов А.А. Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки*. Издание подготовил А.А. Морозов. Л.: Наука, 1972. С. 182). О соотношении повести Жуковского и ее источника см.: *Langer, Gudrun. V.A. Zukovskij und Ch.H. Spieß: «Dvenadcat' spjaščich dev» und «Die Zwölf schlafenden Jaungfrauen» // Studia Slavica in Honorem Viri Doctissimi Olexa Horbatsch: Festgabe zum 65. Geburtstag. Teil 2: Beiträge zur Ostslawischen Philologie (II)*. Munich: Verlag Otto Sagner, 1983. S. 75—97; ср. также новейшую отечественную попытку осмыслить «повесть в балладах» Жуковского: *Ветшева Н.Ж. Жанровое своеобразие поэмы В.А. Жуковского «Двенадцать спящих дев»: К проблеме генезиса русской романтической поэмы // Проблемы метода и жанра*. Вып. 18. Изд. Томского университета, 1994. С. 3—11; *Ветшева Н.Ж. Жанровое своеобразие поэмы В.А. Жуковского «Двенадцать спящих дев»: К проблеме*

генезиса русской романтической поэмы. Статья вторая // Проблемы метода и жанра. Вып. 17. Изд. Томского университета, 1991. С. 57—67 (публикация статей в обратном порядке, видимо, объясняется издательскими сложностями первой половины 90-х годов).

⁴⁶Так, в популярнейшей и многократно переиздававшейся эмблематической книге Михаэля Хойера (Michael Hoyer) «*Flammulae Amoris*» (1629) давалась серия эмблем, сопровождавшихся цитатами из Бл. Августина. Эмблемы изображали антропоморфную Божественную Любовь, руководящую и оберегающую Душу (Anima), которой мешает двигаться к высшей цели земной Эрос. См.: *Lewalsky, Barbara Kiefer. Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979. P. 50.

⁴⁷Значимость «Вадима», и в частности эпизода похищения-спасения княжны, для построения «пародии» Пушкина правильно отмечена в работе: *Эйгес Н. Пушкин и Жуковский // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сборник научно-исследовательских работ*. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1941. С. 200—204.

⁴⁸Ряд наблюдений над соотношением «Руслана и Людмилы» с лирикой молодого Пушкина (преимущественно на мотивном уровне) см. в статье: *O'Bell, Leslie. Young Pushkin: Ruslan and Liudmila in its Lyric Context // The Russian Review, Vol. 44, 1985. P. 139—155.*

⁴⁹В свое время А. Незеленов пронизательно уловил связь всей пушкинской поэмы с сюжетикой «Вадима». Свои наблюдения он изложил достаточно неуклюже и дал обнаруженным «параллелям» несколько наивное объяснение (см.: *Незеленов А. Александр Сергеевич Пушкин в его поэзии. Первый и второй периоды жизни и деятельности (1799—1826)*. СПб., 1882. С. 49). А.Л. Слонимский подверг соображения Незеленова убийственной критике («Сопоставления, которые он делал, носят анекдотический характер». — *Слонимский А.Л. Первая поэма Пушкина*. С. 202). К нему присоединился Б.В. Томашевский, заявивший, что свои положения Незеленов «доказывал поистине чудовищными средствами» («При помощи таких раздвоений и превращений можно доказывать тождественность любых двух произведений». — *Томашевский Б. Пушкин. Книга первая*. С. 332), и с тех пор к ним никто всерьез не возвращался. Между тем Незеленов, бесспорно, был весьма пронизательным читателем — куда более пронизательным, чем большинство «позитивистов». Многие наблюдения Незеленова сейчас представляются не только заслуживающими внимания, но и совершенно бесспорными.

⁵⁰*Шеффер П.Н.* Из заметок о Пушкине. «Руслан и Людмила» // Сборник памяти Л.Н. Майкова. СПб., 1902. С. 516.

⁵¹*Томашевский Б.В.* Пушкин. Книга первая. С. 301—302.

⁵²Высказывалось также предположение о возможном знакомстве Пушкина с планом поэмы Жуковского о Владимире и о его роли в творческой истории поэмы (см.: *Назарова Л.Н.* К истории создания поэмы

Пушкина «Руслан и Людмила» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. I. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1956. С. 216—221).

⁵³Немзер А. «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В.А. Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М.: Книга, 1987. С. 199. Наиболее подробный анализ связи «Русалки» с «Рыбаком» Жуковского см. в кн.: Katz, Michael R. The Literary Ballad in Early Nineteenth-Century Russian Literature. Oxford University Press, 1976. P. 148—151. Американский исследователь заключает: «*Rusalka* was his own version of *Rybak*, written not as a parody of Zhukovsky but as a creative reinterpretation of his theme» (P. 151). Но все-таки пародийный момент в «Русалке» был, и его не следует недооценивать.

⁵⁴Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. С. 195.

⁵⁵Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. С. 196.

⁵⁶Достаточно вспомнить хотя бы «Эолову Арфу» (где начальное *и* — как правило, в парных или троичных комбинациях — повторяется 42 раза), «Эльвину и Эдвина» (13 раз), «Варвика» (32 раза на 38 четверостиший), «Старушку» (53 раза, при этом на повторяющихся *и* строятся несколько стрóf).

⁵⁷Немзер А. «Сии чудесные виденья...». С. 199.

⁵⁸См. об этом у Курциуса (ссылаемся на наиболее доступное издание): Curtius, Ernst R. European Literature and the Latin Middle Ages. Trans. from the German by Willard D. Trask. NY: Bollingen Foundation, 1953. P. 203—207.

⁵⁹В качестве курьеза должно быть отмечено, что ссылка на Никола использовалась как аргумент в пользу рождения у Пушкина «историзма»: «Историческая тенденция сказывается также в черновике пятой песни — в ссылке на «историка Никола» (то есть на Никоновский свод, цитируемый Карамзиным в примечаниях)...» (Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. С. 203). Хороша «историческая тенденция» — ссылка на Никоновский свод для верификации факта полового воздержания Руслана!

⁶⁰Жаккар Ж.-Ф. Между «до» и «после». С. 174.

⁶¹Это сходство заметил еще Н.В. Фридман: «В портрете подруги Ратмира он <Пушкин> почти повторяет Батюшкова» (Фридман Н.В. Поэзия Батюшкова. М.: Наука, 1971. С. 348).

⁶²Русская критическая литература о произведениях А.С. Пушкина. С. 52.

⁶³Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина: 1813—1826. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1950. С. 216. Впрочем, Л.Г. Горобцова полагает иначе: «Этот пасторальный эпизод, пленивший Воейкова, в контексте поэмы носит несомненно пародийный характер и направлен против жанра идиллии». Не отрицая связи с поэзией Жуковского и Батюшкова, Горобцова полагает, что главным «объектом пародии» для Пушкина служит В.И. Панаев (Горобцова Л.Г. «Руслан и Людмила» Пушкина и Глинки // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л.: Наука, 1988. С. 21). Никаких аргументов в пользу такого вывода у Горобцо-

вой не приведено. И неудивительно: соответствующий эпизод не имеет с идиллиями В.И. Панаева ничего общего.

⁶⁴Барков И.С. Ода Приапу // «Летите, грусти и печали...»: Неподцензурная русская поэзия XVIII — XIX вв. Изд. подготовили А.А. Илюшин и К.Г. Красухин. М: LITTERA, 1992. С. 70—71.

⁶⁵Порицая Пушкина в своей пространной и придиричливой рецензии за «злоупотребления дарованием» и признавая, что «наш молодой Поэт имеет право называть стихи свои *грешными*», замечал: «Он любит *проговариваться, изъясняться двусмысленно, намекать*, если сказать ему не позволено, и кстати и не кстати употреблять эпитеты: *нагия, полунагия, в одной сорочке*; у него даже и *холмы нагия и сабли нагия*. Он беспрестанно *томится какими-то желаниями, сладострастными мечтами, во сне и на яву ласкает младые прелести дев; вкушает восторги* и проч.» (В. <А.Ф. Воейков> Разбор Поэмы: Руслан и Людмила, сочин. А. Пушкина // Сын отечества, 1820, ч. 64. Цит. по: Русская критическая литература о произведениях А.С. Пушкина. Хронологический сборник критико-библиографических статей. Сост. В. Зелинский. Изд. второе. М., 1899. Ч. 1. С. 64, 65).

⁶⁶O'Bell, Leslie. Young Pushkin: *Ruslan and Liudmila* in its Lyric Context. P. 141. Жаккар Ж.-Ф. Между «до» и «после»: Эротический элемент в поэме Пушкина «Руслан и Людмила»// Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1994. <Вып.> 1. С. 165. Следует, однако, заметить, что Д.Д. Благой — видимо, в силу личного темперамента — именно в «чувственности» и «плотскости» поэмы усматривал одно из наиболее ярких проявлений ее «реализма». Отсюда формулы: «Руслан пускается в свой богатый приключениями путь, весь полный «житейским» — на поиски своей молодой жены»; «Руслан — весь из плоти и крови...»; «...в обрисовке Ратмира он (Пушкин. — О.П.) делает первую несомненную попытку проникнуть в дух и существо другой национальности. В образе страстного, наклонного к чувственным наслаждениям и ленивой неге юного хана перед нами возникает колоритный образ восточного кочевника (!)»; наконец — в похвалу Пушкину — сообщается, что он придает «поступкам героини человеческую, «слишком человеческую» мотивировку» (Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина: 1813—1826. С. 208, 209, 212, 214). Игриво перетолкованная цитата из Ницше в советской книге 1950 г. в своем роде неподражаема!

⁶⁷А.С. Немзер в чрезвычайно интересной работе о функциях комического в творчестве Пушкина склонен был считать пушкинскую формулу признанием поэта в связи с традициями «хладнокровного разврата» 18 столетия (Немзер А. Пушкин, вслушивающийся в смех жизни... // Знание — сила, 1993, № 2. С: 65—66). В таком толковании видится некоторая натяжка: заметим, что пушкинская автооценка сделана менее чем через два года после выхода из печати второго издания «Руслана и Людмилы».

⁶⁸Русская критическая литература о произведениях А.С. Пушкина. С. 60.

⁶⁹Русская критическая литература о произведениях А.С. Пушкина. С. 51.

⁷⁰См., например: *Томашевский Б.В.* Пушкин. Книга первая. С. 335.

⁷¹*Булгаков С.В.* Настольная книга для священно-церковно-служителей. Изд. 2, испр. и доп. Харьков: Тип. Губернского правления, 1900. С. 735; ср.: *Успенский Б.А.* Избранные труды. Том 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 171—172.

⁷²*Булгаков С.В.* Настольная книга для священно-церковно-служителей. С. 755.

⁷³См.: *Проскурин О.А.* «Победитель всех Гекторов халдейских...»: К.Н. Батюшков в литературной борьбе начала XIX века // Вопросы литературы, 1987, № 6. С. 89—93.

⁷⁴См. его письма Вяземскому от 10 января 1815 г. и от второй половины марта 1815 г.

ГЛАВА ВТОРАЯ

¹*Дарвин М.Н.* Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск: Изд. Красноярского университета, 1988. С. 57—58 (заключительная фраза — цитата из книги В.А. Грехнева «Лирика Пушкина»).

²Такое отождествление не учитывает того, что переложения «духовных од» являлись вариацией священных текстов, вошедших в христианский канон и обладавших в системе европейской культуры высшей авторитетностью, в то время как «Подражания Корану» мыслились как поэтическая рефлексия над экзотической и заведомо «неистинной» религией; в этом смысле «Подражания Корану» корректнее сближать не с подражаниями псалмам, а с батюшковскими переложениями «Мадагаскарских песен» Парни.

³О соотношении структуры первого и последующих пушкинских сборников с современным им русским контекстом (в частности, о путях трансформации жанрового принципа в хронологический) см.: *Сайтанов В.А.* Стихотворная книга: Пушкин и рождение хронологического принципа // Редактор и книга: Сборник статей. Вып. 10. М.: Книга, 1986. С. 123—160; *Сидяков Л.С.* «Стихотворения Александра Пушкина» и русский стихотворный сборник первой трети XIX века // Проблемы современного пушкиноведения: Сборник статей. Псков: Псковский гос. педагогический институт, 1994. С. 44—57. О том, насколько пушкинский сборник 1826 года, выстроенный из традиционных жанровых разделов, далек от «романтизма», наглядно свидетельствует его сопоставление хотя бы с двухтомником «Стихотворений» Вордсворта, структура которого была подчинена выражению субъект-

ного начала. См.: *Curran, Stuart. Mulum in Parvo: Wordsworth's Poems, in Two Volumes of 1807 // Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections.* Edited by Neil Fraistat. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1986. P. 234—253.

⁴Вот как суммирована традиция такого толкования в добротной популярной книге Е.А. Маймина: «Элегия «Погасло дневное светило...», как и романтические поэмы Пушкина, некоторыми своими чертами напоминает поэзию Байрона... Однако... связь стихотворения с поэмой Байрона не означала подражания ему. Этого Пушкин не делал ни в этом стихотворении, ни в других. У Пушкина с Байроном было сходное направление поэтической мысли, определяемое некоторым сходством их биографий. Ссылка, экзотические края, близость моря, постоянный порыв к свободе заставляли Пушкина вспомнить о Байроне и поневоле соизмерить свою судьбу с его судьбой. Они пели сходные песни, потому что похожа была их жизнь, потому что жили они в одно и то же трудное и мятежное время, потому что одинаково сильно они любили поэзию и свободу» (*Маймин Е.А. Пушкин: Жизнь и творчество.* М.: Наука, 1981. С. 63).

⁵Ср., напр., в добротной биографии Эрнста Симмонса: «There can be little doubt about Pushkin's immediate inspiration. The echoes of the Childe bidding farewell to his native land are heard once again. But Pushkin is a softer Childe, more humanistic and humanly sentimental» (*Simmons, Ernest J. Pushkin.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1937. P. 114).

⁶*Томашевский Б. Пушкин. Книга первая (1813—1824).* М.; Л.: Изд. АН СССР, 1956. С. 388—389.

⁷Недавно, однако, петербургский исследователь С. Кибальник предпринял попытку не только воскресить концепцию пушкинского «байронизма», но и придать ей универсальный смысл. Кибальник подчеркивает «первоочередное и определяющее влияние Байрона» на южную поэзию (*Кибальник С.А. Тема изгнания в поэзии Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука, 1991. С. 33*). Что касается первой крымской элегии, то здесь для исследователя вообще нет никаких сомнений. «Паломничество Чайльд Гарольда» — главный источник не только ее мотивов («...вопреки авторитетному суждению Б.В. Томашевского, пушкинская элегия воспроизводит в трансформированном виде почти все мотивы первой песни «Паломничества»»), но даже и фразеологии: «...Стих «Минутной радости минутные друзья» скорее всего представляет собой перифразу байроновского «flatterers of the festal hour» (буквально: «льстецы праздничного часа» или «друзья на час...»)» (*Кибальник С.А. Тема изгнания в поэзии Пушкина. С. 36*). Подробный разбор аргументации Кибальника (представляющейся нам несостоятельной) см. в нашей статье: «Элегия «Погасло дневное светило»: К проблеме литературного контекста» (*Elementa, 1998. Vol. 4; в печати*). Здесь же считаем необходимым

отметить только, что выделенное исследователем сходство мотивов либо слишком общо, либо сомнительно. Что касается попыток обнаружить сходство фразеологии, то они еще более натянуты: вне всякого сомнения, осенью 1820 года Пушкин не владел английским в такой степени, чтобы осуществлять какие бы то ни было заимствования из английского текста. Многие из «перифраз», возводимых Кибальником к Байрону, в действительности восходят к другому контексту. К примеру, формула «минутной радости минутные друзья» явно отсылает не к Байрону, а к французской фразеологии, адаптированной русской поэзией (ср. «Минутный шум веселья и пиров» в элегии-послании Батюшкова «К другу»).

⁸По-видимому, первым, кто отметил «влияние» Батюшкова на элегию «Погасло дневное светило...», был Н. Энгельгардт. В своей заметке «Пушкин и Батюшков» (опубликованной под обычным «нововременским» псевдонимом Энгельгардта «Чтец») он отметил, что на пушкинской элегии «сказалось влияние трех пьес Батюшкова»: «Тень друга» (1814), «Разлука» (1815) и отрывка «Есть наслаждение и в дикости лесов...» (1819). Никакой детализации своему наблюдению Энгельгардт, однако, не дал. См.: *Чтец. Пушкин и Батюшков* // Новое время, 1900, 25 ноября (8 декабря), № 8890. С. 5—6. На заметку «Чтеца» ссылается Н. Дашкевич, отстаивающий, однако, «влияние Байрона» (См.: *Дашкевич Н. Отголоски увлечения Байроном: разочарования, грезы о свободе вне цивилизованного общества и сомнения в поэзии Пушкина* // Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова: Пушкин. Т. II. СПб.: Изд. Брокгауза — Ефрона, 1908. С. 431).

⁹«О! молви слово мне! пускай знакомый звук // Еще мой жадный слух ласкает, // Пускай рука моя, о незабвенный друг! // Твою с любовью сжимает...» Предоставляем адептам психоаналитической критики выстраивать на основании приведенных стихов гипотезы о сексуальной ориентации Батюшкова и о причинах его раннего психического расстройства.

¹⁰*Сандомирская В.Б.* О первом наброске стихотворения «Увы! Зачем она блистает»: К вопросу о датировке // *Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 20. Л.: Наука, 1986. С. 138—139.

¹¹*Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1879. С. 417.

¹²*Зорин А.Л.* К.Н. Батюшков в 1814—1815 гг. // *Известия АН СССР. Сер. литературы и языка*, 1988, т. 47, № 4. С. 370.

¹³*Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 70.

¹⁴Примечательно, что первый стих в принадлежавшем Пушкину экземпляре 2-й части «Опытов» отмечен слева крестиком (12, 257). Вместе с тем формула «дневное светило» находит более близкое соответствие в «Умирающем Тассе»:

Светило дневное уж к западу текло
И в зареве багровом утопало...

Подробнее об истории формулы «дневное светило» и трансформации ее у Батюшкова и Пушкина см. в нашей статье «Элегия «Погасло дневное светило»: К проблеме литературного контекста» (в печати).

¹⁵Этот стих в свою очередь опирался на русскую традицию — в частности, на «Водопад» Державина («Шуми, шуми, о водопад!»); звуковая выразительность державинского стиха, несомненно, вдохновила и Баратынского — в его «Водопаде» (1821; «Шуми, шуми с крутой вершины, // Не умолкай, поток седой!»).

¹⁶Н. Энгельгардт (а вслед за ним и другие исследователи) склонен был полагать, что стихи: «Шуми, шуми, послушное ветрило, // Волнуйся подо мной, угрюмый океан!» — восходят к батюшковскому переводу-переложению из «Чайльд Гарольда»: «Шуми же ты, шуми, огромный океан» (*Чтец*. Пушкин и Батюшков. С. 6). Эта же мысль затем многократно повторялась и в конце концов превратилась в своего рода общее место. Однако после недавней работы В.Э. Вацуро может считаться несомненным, что Пушкин мог познакомиться с этими стихами Батюшкова не раньше осени 1826 г., а скорее всего — летом 1827 г. (*Вацуро В.Э. Последняя элегия Батюшкова // Вацуро В.Э. Записки комментатора*. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. С. 150—166). Исследователем было высказано очень правдоподобное предположение, что, напротив, в соответствующих стихах Батюшкова могло отразиться знакомство с элегией Пушкина (С. 156—157).

¹⁷Это не означает, конечно, что элегия Пушкина — «плохое» произведение. В.В. Виноградов продемонстрировал чрезвычайно изощренную связь в этом тексте приемов синтаксической выразительности с движением лирической эмоции (*Виноградов В.В. Стиль Пушкина*. М.: ГИХЛ, 1941. С. 333—336). М.Л. Гаспаров показал продуманность в комбинировании Пушкиным временных планов, позволяющих «избежать монотонности и получить, так сказать, стереоскопическое ощущение элегической темы» (см.: *Гаспаров М.Л. Три типа русской романтической элегии // Гаспаров М.Л. Избранные труды*. Том II. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 370—371). См. также наблюдения В. Вестстейна над построением «лирического сюжета» пушкинской элегии: *Weststejn, Willem G. Plot Structure in Lyric Poetry. An Analysis of Three Exile Poems by Aleksandr Pushkin // Russian Literature*, 1989, XXVI—IV. P. 514—517.

¹⁸*Иванова Н.Н. Поэтическая «глагольная» перифраза у Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина*. М.: Наука, 1969. С. 339—343.

¹⁹См.: *Топоров В.Н. Младой невец и быстротечное время: К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века // Russian Poetics*. Edited by Thomas Eekman and Dean S. Worth. Columbus, OH:

Slavica, 1983. P. 425—427; Заборов П.Р. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века // Взаимосвязи русской и зарубежных литератур. Л.: Наука, 1983. С. 100—128; Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. С. 203—212.

²⁰Кюхельбекер В.К. Дневник. Л.: Прибой, 1929. С. 234.

²¹См.: Panofsky, Erwin. *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition* // Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1955. P. 295—320.

²²В этой связи заметим, что восходящая к Б.В. Томашевскому традиция рассматривать «Надпись» как вариацию сюжета картины Пуссена, не представляется вполне убедительной. Никаких «хороводов» в картине Пуссена, как известно, нет. Читателями надгробной надписи оказываются мужчины-пастухи, в то время как у Батюшкова надпись адресована «пастушкам» («Подруги милые...»). Сюжет Пуссена был опосредован живописными и графическими вариациями 18 века — в частности, созданными по мотивам «аркадских» стихов Дегиля. Видимо, среди них и должно искать «источник» Батюшкова.

²³Панофский отмечает курьезную неточность, допущенную Дидро в его трактате «О драматической поэзии» при описании знаменитой картины Пуссена: им упомянуты юные пастухи, которые танцуют неподалеку от гробницы. Никаких танцующих пастухов на картине Пуссена, как известно, нет. Панофский убедительно заметил, что на эту интерпретацию повлияли близкая Дидро теория «драматических контрастов» и возможные вариации этого сюжета, исказившие свой художественный «первообраз». См.: Panofsky, Erwin. *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition*. P. 317.

²⁴Мотив безвременно умершего «юноши», «бедного певца» появляется в русской поэзии еще до того, как элегия Мильвуа была написана и тем более до ее первых переводов — в частности, в поэзии Жуковского (ср. в этой связи: *Топоров В.Н. Младой певец* и быстротечное время: К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века. P. 419—423). Формула «бедный юноша», видимо, сконструирована Батюшковым на основании фразеологии Жуковского, однако, в отличие от линии А. Тургенева — Жуковского, ни Батюшков, ни Пушкин нигде не выражают эксплицированно мысль, что «бедный юноша» — поэт.

²⁵И.Н. Медведева предположила, что стихотворение относится к самому началу 1823 г. См.: *Медведева И.Н.* Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып.6. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1941. С. 57. В нынешних изданиях обычно относится к 1822 г.

²⁶*Раевский В.Ф.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1967. С. 158—159.

²⁷ *Медведева И.Н.* Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон». С. 71.

²⁸ По поводу «источников» пушкинской «Телеги жизни» скопилось уже обширная литература. Такими источниками объявлялись, в частности, Гете (!) и Флориан. В этом обоснованно усомнился М.Ф. Мурьянов, посвятивший недавно «Телеге жизни» специальное исследование — «У истоков пушкинской философии времени» (*Мурьянов М.Ф.* Из символов и аллегорий Пушкина. М.: Наследие, 1996. С. 155—199). Однако сам исследователь — в обычной своей манере и с обычной эрудицией — увел «телегу жизни» из русской литературы в даль веков.

²⁹ Об «Идеалах» Жуковского см.: *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 117—124.

³⁰ Заметим в этой связи, что в богатой традиции европейской эмблематики (на которую опирались и Шиллер, и Жуковский) Время обычно изображалось в виде крылатого старца и очень редко — в виде Возничего. Распространение получил только один эмблематический сюжет, в котором Время изображено в виде Возничего, управляющего колесницей (разумеется, не телегой!) с четырьмя олицетворенными Временами года. См.: *Chew, Samuel C.* The Pilgrimage of Life. New Haven and London: Yale University Press, 1962. P. 12—34; об изображении Времени в виде возничего — p. 25. Вместе с тем Время в облике возничего колесницы, влекомой оленями, — популярная иллюстрация к одному из сюжетов «Триумфов» Петрарки. См.: *Panofsky, Erwin.* Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. NY, Evanston, and London: Harper & Row, 1962. P. 79—81 (фигуры 52—56 на вклейке между стр. 94—95 воспроизводят соответствующие иллюстрации). С сочинением Петрарки Пушкин, видимо, был знаком.

³¹ Этот устный отзыв воспроизведен — видимо, с некоторыми неточностями — в воспоминаниях С.Е. Раича, встречавшегося с Пушкиным в Одессе в 1823 г. См.: *Вацуро В.Э.* Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 52.

³² См. превосходную книгу о новой «эстетической морали», оказавшей определяющее воздействие на европейскую литературу 18-го — начала 19 в.: *Norton, Robert E.* The Beautiful Soul: Aesthetic Morality in the Eighteenth Century. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995. Элегической поэзии Нортон не касается, но его наблюдения имеют к ней самое близкое отношение.

³³ О том, каким образом в «Признании» выстраивался новый тип элегии из материала традиционного элегического языка (в том числе и элегического языка Пушкина), см. превосходную работу: *Nilsson, Nils Åke.* Baratynskij's Elegiac Code // Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes. Edited by Nils Åke Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1979. P. 144—163. О воздействии «Признания» на по-

этическое творчество Пушкина второй половины 20-х годов существует уже довольно обширная литература.

³⁴В связи с изменениями в элегической системе Пушкина см.: *Петрунина Н.Н.* Литературные параллели. 1. К творческой истории элегии «Сожженное письмо» (Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л.: Наука, 1980. С. 108—112) и, в особенности: *Вацуро В.Э.* К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л.: Наука, 1981. С. 5—21).

³⁵Тонкий анализ этого стихотворения см. в книге: *Shaw, J. Thomas.* Pushkin's Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus, OH: Slavica, 1994. P. 100—105.

³⁶Л. Флейшман очень точно заметил по поводу новых элегических опытов Баратынского: «И «страсти», и «холод» равно естественны и неизбежны и этически нейтральны. Эта свобода элегии от этического оценивания особенно привлекала к себе Пушкина в нач. 1820-х гг. ...» (*Флейшман Л.М.* Из истории элегии в пушкинскую эпоху // Пушкинский сборник. Рига, 1968 (= Ученые записки Латвийского государственного университета. Т. 106). С. 37).

³⁷Отголосок батюшковского стихотворения сохранился и в позднейшем пушкинском стихотворении, адресованном, по всей вероятности, А.П. Керн, — «Когда твои младые лета...», с концовкой, прямо отсылающей к стихотворению Батюшкова («Не пей мучительной отравы; // Оставь блестящий душный круг, оставь безумные забавы: // Тебе один остался друг»). Как и в большинстве стихотворений, адресованных Керн, эта активизация литературных аллюзий имеет двусмысленно-игровой характер (ср. «Гений чистой красоты» в послании «К***»). Вл. Соловьев не без язвительной пронизательности вскрыл двусмысленность поэтических комплиментов, адресованных Керн в пушкинском стихотворении. См.: *Соловьев В.С.* Судьба Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 279.

³⁸*Сандомирская В.Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»: Пушкин и Батюшков // Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л.: Наука, 1979. С. 15—30.

³⁹На протяжении средних веков Греческая Антология читалась в аллегорическом ключе. Еще в эпоху Ренессанса она служила одним из основных источников для создания эмблематических книг. В эпоху барокко и классицизма она читалась «на фоне» французской эпиграммы. Положение начало меняться лишь со второй половины 18 века. См. об этом фундаментальное двухтомное исследование: *Hutton, James.* The Greek Anthology in Italy to the Year 1800. Ithaca, NY: Cornell University Press; London: Humphrey Milford; Oxford University Press, 1935; The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1946.

⁴⁰О Батюшковских переводах из Антологии в соотношении с эстетическими идеями, декларированными в статье Уварова, см.: *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.: Наука, 1973. С. 129—138. См. также: *Кибальник С.А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л.: Наука, 1990. С. 69—85.

⁴¹См.: *Ботвинник Н.М.* О стихотворении Пушкина «Нет, я не дождоу мятежным наслажденьем» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1976. Л.: Наука, 1979. С. 152—153; *Grenleaf, Monika.* Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994. P. 81—85 (разбор Моники Гринлиф — лучший из известных нам анализов первой, петербургской, «Дориды»).

⁴²Ср. в этой связи мнение М. Гринлиф о том, что пушкинское стихотворение «деконструирует современную ностальгию по «целостным» греческим телесности и бытию» (*Grenleaf, Monika.* Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony. P. 84—85).

⁴³См.: *Shaw, J. Thomas.* Collected Works. Volume I. Pushkin: Poet and Man of Letters and His Prose. Los Angeles, CA: Charles Schlacks, Jr., Publisher, 1995. P. 58.

⁴⁴Разумеется, на концепцию золотого века у Пушкина повлияли не столько непосредственно античные источники, сколько их рецепция французской эстетикой и литературой (в частности, пасторальной) 18 века. См. в этой связи: *Delaporte, André.* Bergers d'Arcadie: Poètes et philosophes de l'Age d'Or dans la littérature française du XVIIIe siècle. Puisseaux: Pardès, 1988 (См. в особенности § 3 1-й главы: *Le débat esthétique sur la poésie pastorale, l'églogue et l'idylle.* P. 25—35).

⁴⁵Наряду с Батюшковым, на формирование персонализированной концепции золотого века в «Подражаниях древним», видимо, оказала воздействие поэзия Шенье, в которой образ идиллической Аркадии оказывается одним из важнейших семантических центров. См.: *Stephan, Rüdiger.* Goldenes Zeitalter und Arkadien: Studien zur französischen Lyrik des ausgehenden 18 und des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1971. S. 42—52 («Arkadien in der Dichtung André Chéniers»).

⁴⁶*Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. С. 198.

⁴⁷Мы оставляем в стороне проблему корреляции пушкинских «Подражаний древним» с действительными античными источниками (воспринятыми главным образом через посредство французских и русских переводов и толкований). Этой проблеме посвящена обширная литература, среди которой для нашей темы в особенности полезна замечательная работа: *Якубович Д.П.* Античность в творчестве Пушкина // *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии.* Вып. 6. М.; Л.: Изд. АН СССР. С. 92—159 (для нашего материала см. в особенности с. 129—138); ср. также: *Reeder, Roberta.* The Greek Anthology and Its

Influence on Pushkin's Poetic Style // Canadian-American Slavic Studies, 1976. Vol. 10. P. 205—227.

⁴⁸Примечательно, что С.А. Кибальник почти не обнаружил в пушкинских «Подражаниях древним» батюшковских отзвуков, а немногочисленные «реминисценции» усмотрел как раз там, где они довольно сомнительны (см.: *Кибальник С.А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. С. 174—175). Отчасти это, может быть, объясняется тем, что в качестве потенциального источника «реминисценций» он рассматривал батюшковские переводы из Антологии, не обратив внимания на элегии.

⁴⁹Гармония не равна симметрии. Применительно к материалу русской поэзии (в частности, ее «инструментовки») см. интересные соображения на этот счет Майкла Шапиро: *Shapiro, Michael.* Assymetry: An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry. Amsterdam; New York; Oxford: North Holland Publishing Company, 1976 (см. в особенности гл. 2 и 3).

⁵⁰И для этого случая, и для дальнейшего изложения полезно принять во внимание, что в данном случае графика практически «совпала» с произношением: в первые десятилетия 19 века «гласные <а, о, э> в безударных слогах, после мягких и шипящих согласных, реализовались звуком [э*]» (*Панов М.В.* История русского литературного произношения XVIII — XX вв. М.: Наука, 1990. С. 235).

⁵¹*Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. С. 137.

⁵²Тонкие наблюдения над семантико-мелодической функцией дактилической цезуры в шестистопном ямбе Батюшкова (в сравнении с предшественниками, современниками и последователями) содержатся в книге: *Вейдле Владимир.* Эмбриология поэзии: Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж: Institut d'études slaves, 1980. С. 267—276, 281—283.

⁵³Ср. протест В.Ф. Маркова против абсолютизации статистических методов, выдвигающих на первый план чисто количественные параметры. «Такой «демократизм», — справедливо замечает исследователь, — вряд ли всегда уместен в делах эстетических» (*Марков В.Ф.* В защиту разноударной рифмы: Информативный обзор // *Russian Poetics.* Edited by Thomas Eekman and Dean S. Worth. Columbus, OH: Slavica, 1983. P. 247.

⁵⁴Оставляем в стороне исключительно важный, но выходящий за пределы нашей темы вопрос о корреляции разных типов цезуры с различными типами синтаксических связей и о соотношении синтаксической и ритмической эволюции шестистопного ямба. Об этом см.: *Гаспаров М.Л.* Синтаксис пушкинского шестистопного ямба // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 93—101 (там же и основная литература вопроса).

⁵⁵Е.Г. Эткинд, анализируя текст «Музы», пришел к выводу, что он «симметричен от ритмического первоэлемента до высшего уровня — композиции», причем четыре симметрические структуры (на уровне общесемантическом, конкретно-тематическом, рифменно-фонетическом и синтаксическом) «накладываются одна на другую и взаимно обогащают, усиливают друг друга». См.: Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. Paris: Institute d'études slaves, 1988. С. 15—19.

⁵⁶Ср. заостренно выраженную мысль В.В. Вейдле: «Не муза его вообще, но муза, пропевшая ему эти стихи, в самом деле, именно музой Батюшкова и была. Ею подсказаны тут с великим искусством, со своим, но и его искусством найденные нерезкие контрасты между доцезурными полустияшиями первого и второго, третьего и четвертого стихов, после чего следующие три подряд поют на дактилической цезуре: «Уже наигрывал...», «И гимны важные...», «И песни мирные...». Неудивительно, что стихотворение это для Пушкина «отзывалось Батюшковым», которого могли ему напомнить и многие другие собственные его стихотворения этого года, более редкие последующих годов, но и многие предыдущих» (Вейдле Владимир. Эмбриология поэзии. С. 276—277).

⁵⁷Томашевский Б. Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова (=Пушкинист. IV). М.; Пг.: Государственное издательство, 1922. С. 215—216.

⁵⁸Отмечено в работе: Элиаш Н.М. К вопросу о влиянии Батюшкова на Пушкина // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. XIX—XX. Пг., 1914. С. 32.

⁵⁹См.: Taranovski, Kiril. Some Problems of Enjambement in Slavic and Western European Verse // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1963, 7. P. 80—87 (см., в частности, констатацию: «It is obvious that the function of enjambements is primary a rhythmical one. But their aesthetic motivation may be different». P. 84); Hollander, John. «Sense Variously Drawn Out»: An English Enjambement // Hollander, John. Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form. NY: Oxford University Press, 1975. P. 91—116; на русском материале (с обзором различных концепций): Панов С.И. К проблеме стихотворного переноса // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1986, № 4. С. 56—59. С.И. Панов особенно убедительно подчеркивал невозможность «закрепления за переносом какой-либо одной, строго определенной художественной функции» (С. 59).

⁶⁰Дж. Лоулер рассматривает перенос как «эротический троп». См.: Lawler, Justus George. Celestial Pantomime: Poetic Structure of Transcendence. New Haven and London: Yale University Press, 1979. P. 73—103.

⁶¹Ср. в этой связи исключительно тонкое наблюдение О.Э. Мандельштама над поэтикой одной из линий в элегическом творчестве

Шенье: «Странно после античной элегии со всеми аксессуарами <...> найти у Шенье уклон к совершенно светской элегии в духе романтиков, почти Мюссе, как, например, — третья элегия «A Camille», — светское любовное письмо, утонченно-непринужденное и взволнованное, где эпистолярная форма почти освобождается от мифологических условностей и течет свободно живая речь романтически мыслящего и чувствующего человека». *Мандельштам О. Заметки о Шенье // Мандельштам О. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. С. 97—98.* Названная Мандельштамом элегия близка пушкинскому тексту во многих отношениях. Связь «Ночи» с Шенье — факт, впервые отмеченный А. Ахматовой (см.: Ранние пушкинские студии Анны Ахматовой: По материалам архива П. Лукницкого) // Вопросы литературы, 1978, № 1. С. 208).

⁶²Впрочем, немаловажно и то, что Enjambement'ы — важная черта ряда элегий Шенье. В данном случае Пушкин как бы накладывает друг на друга две поэтические системы.

⁶³Покойный Уолтер Викири в одной из последних опубликованных работ показал, что с конца осени 1823 г. в элегической лирике Пушкина формируется своеобразный мифологизированный цикл, в центре которого — «одесская» любовь. См.: *Vickery, Walter. Odessa — Watershed Year: Patterns in Puškin's Love Lyrics // Puškin Today. Edited by David M. Bethea. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993. P. 136—151.* Заметим, что «одесский миф» создавался по большей части уже вне Одессы — по байронической модели, подобно тому как «петербургский миф» и «таврический миф» создавались главным образом вне Петербурга и вне Крыма — по батюшковским моделям.

⁶⁴*Томашевский Б.В.* Пушкин: Работы разных лет. М.: Книга, 1990. С. 298; ср.: *Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). С. 531.

⁶⁵*Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). С. 531.

⁶⁶*Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). С. 531.

⁶⁷Н.К. Гудзий замечает: «Мы не имеем оснований думать, судя по размеру, каким написан отрывок, и судя по темпу, в каком развивается повествование, чтобы этот отрывок мыслился Пушкиным как начало его поэмы о разбойниках. Скорее всего он должен был вылиться в произведение, по размерам не превышающее собой обычного размера баллады типа той же «Черной шали» (*Гудзий Н.К.* «Братья-разбойники» Пушкина // *Известия АН СССР. Отд. общественных наук, 1937, № 2—3. С. 645.*)

⁶⁸*Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). С. 448—449.

⁶⁹Обе параллели отмечены еще Гудзием как «явные реминисценции из стихотворения Жуковского» (*Гудзий Н.К.* «Братья-разбойники» Пушкина. С. 644—645).

⁷⁰*Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. С. 300.

⁷¹Это не помешало самой форме пушкинской «песни» стать довольно продуктивной в истории русской поэзии. См. об этом, в частности, интересную работу: *Вахтель, Майкл*. «Черная шаль» и ее метрический ореол // *Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М.Л. Гаспарова*. М.: РГГУ, 1996. С. 61—80. Некоторые дополнительные материалы и наблюдения содержатся в статье (не отмеченной в работе М. Вахтеля): *Seeman, Klaus-Dieter*. Studien zum russischen Balladenvers. I // *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1986. Bd. XLVI. S. 318—335.

⁷²Многосторонний анализ семантической связи «Песни...» с «Графом Гапсбургским» см. в работе: *Немзер А.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В.А. Жуковского. // *Зорин А., Немзер А., Зубков Н.* Свой подвиг свершив... М.: Книга, 1987. С. 223—226.

⁷³Рассмотрению «Песни о Вещем Олеге» в контексте более широкой европейской и русской балладной традиции о властителе и певце посвящено ценное исследование: *Keil, Rolf-Dietrich*. Der Fürst und der Sänger. Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puškin // *Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa*. Herausgegeben von Hans-Bernd Harder und Hans Rothe. Wilhelm Schmitz Verlag in Giessen, 1978. S. 219—268.

⁷⁴Формальная связь «Песни...» с «Гезиодом и Омиром», если не ошибаемся, впервые указана В.В. Виноградовым, отметившим: «Можно не сомневаться в том, что ритмико-синтаксическая структура «Песни о вещем Олеге» слагалась не без влияния стихов Батюшкова» (*Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: ГИХЛ, 1941. С. 307). Позже об этой связи писала В.Б. Сандомирская (*Сандомирская В.Б.* К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова // *Временник Пушкинской комиссии*. 1972. Л.: Наука, 1974. С. 24—25). Синтезирующий — по отношению к традиции — смысл «Песни о Вещем Олеге» с замечательной пронизательностью уловил П.А. Катенин. Ю.Н. Тынянов выявил полемический подтекст катенинской «Старой были» (1828), ее завуалированную направленность против Пушкина. Позднейшие исследователи, развивая наблюдения Тынянова, отмечали, что в «Старой были» не случайно содержатся многочисленные аллюзии на «Песнь о Вещем Олеге» — от метрико-строфических до мотивно-тематических. Коллизии стихотворения Пушкина оказались Катениным полемически переосмыслены и превращены в упрек «последкабрьскому» Пушкину. В этой связи показательны, что стихотворение Катенина переосмысляет не только «Графа Гапсбургского», но и «Гезиода и Омира»; и то и другое явно рассматривались Катениным в ряду «фоновых» текстов «Песни о Вещем Олеге». Ср.: *Вацуро В.Э.* Сюжет «Старой были» П.А. Катенина // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. L. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 787.

⁷⁵О трансформации (в частности, метрической) Батюшковым элегии Мильвуа «Combat d'Homère et d'Hésiode» см.: *Serman, Ilya Z. Konstantin Batyushkov*. NY: Twayne Publishers, Inc., 1974. P. 108—112; *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 224—225.

⁷⁶Исследователь истории русской баллады М. Катц полагает, что «Песнь о Вещем Олеге» с балладами не имеет ничего общего и в действительности примыкает к традиции исторических стихотворений, таких, как «Мстислав Мстиславич» Катенина, «Думы» Рыльева, «Святополк» Кюхельбекера, «Олег» Языкова (*Katz, Michael R. The Literary Ballad in Early Nineteenth-Century Russian Literature*. Oxford University Press, 1976. P. 151). Однако даже самый беглый «генетический» анализ пушкинского текста убеждает в том, что выведение «Песни...» за пределы истории балладного жанра совершенно исследователем слишком поспешно.

⁷⁷Кроме этих стихотворений, содержавших в развернутом или эмбриональном виде мотивы, важные для «Песни о Вещем Олеге», Пушкин, бесспорно учитывал и ряд других текстов, также написанных «длинным» амфибрахийем. Так, Томашевский показал, что, например, «Горная дорога» Жуковского — произведение, достаточно отдаленно связанное с балладным жанром, — дала Пушкину наиболее близкий образец для *строфической* организации «Песни».

⁷⁸*Журавлева А.И.* «Песнь о вещем Олеге» А.С. Пушкина // Пушкин и его современники (= Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А.И. Герцена. Т. 434). Псков, 1970. С. 99.

⁷⁹Ср. справедливые наблюдения А.Л. Слонимского о воплощении в пушкинском стихотворении «мысли о судьбе, властвующей даже над такими людьми, как «могучий» Олег» (*Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. Изд. второе. М.: ГИХЛ, 1963. С. 45). Эту мысль исследователь, однако, считал «романтической в своей сущности» — с чем трудно согласиться.

⁸⁰В этой связи важно отметить, что уже в «Черной шали» морализм и этически недвусмысленная оценка героев были редуцированы. М. Вахтель, сравнивая пушкинскую песню и «Мишение» Жуковского, справедливо замечает: «Мораль тут однозначна, — слуга наказан за преступление. У Пушкина дело обстоит гораздо сложнее. Читатель воспринимает всю историю через этически смутную призму главного героя. Тут трудно понять, кто настоящий злодей» (*Вахтель, Майкл.* «Черная шаль» и ее метрический ореол. С. 64).

⁸¹*Владимиров П.В.* А.С. Пушкин и его предшественники в русской литературе. С. 27.

⁸²*Журавлева А.И.* «Песнь о вещем Олеге» А.С. Пушкина. С. 99.

⁸³Профессору Кайлю принадлежит ряд соображений о возможном «александровском» подтексте пушкинского текста. Некоторые из них

кажутся натянутыми (например, сближение стихов: «Олег усмехнулся; однако чело // И взор омрачилися думой» — с эпиграммой «К бюсту завоевателя»: «...Рука искусства навела // На мрамор этих уст улыбку// А гнев на хладный лоск чела...»). Зато мысль об «александровском» подтексте стихов: «И пращ, и стрела, и лукавый кинжал // Щадят победителя годы» (репутация Александра как «победителя» Наполеона; террористические акты последних лет, отозвавшиеся, в частности, в пушкинском «Кинжале», и т.д.) — представляется заслуживающей внимания. См.: *Keil, Rolf-Dietrich. Der Fürst und der Sänger. Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puškin. S. 247—248.*

⁸⁴Подчеркнем, что речь идет именно о *жанровой* исчерпанности. То, что «Песнь...» содержала в себе ряд коллизий, оказавшихся важными для позднейшего пушкинского творчества, не подлежит никакому сомнению. См. об этом, в частности: *Вайскопф М. Вещий Олег и Медный Всадник // Wiener Slawistischer Almanach. Band 12. 1983. С. 244—259.*

⁸⁵Ср. характерное замечание У. Викери: «Сегодняшнему критику нелегко оценить достоинства южных поэм...» (*Vickery, Walter N. Alexander Pushkin. Revised Edition. NY: Twayne Publishers, Inc., 1992. P. 44.*)

⁸⁶Наиболее уязвимая сторона концепции Жирмунского — это фатальная недооценка, почти игнорирование национального литературного контекста, в котором производилось «усвоение» Байрона. Характерна уже формулировка вопроса о «литературном влиянии», который Жирмунский считал «в методологическом плане единственно плодотворным»: «Пушкин вдохновлялся Байроном как поэт. Чему он научился у Байрона в этом смысле? Что «заимствовал» из поэтических произведений своего учителя и как приспособил заимствованное к индивидуальным особенностям своего вкуса и дарования?» (*Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы. Л.: Наука, 1978. С. 23. Курсив наш. — О.П.*). Протестуя против наивного «биографизма» при изучении «литературных влияний», Жирмунский в то же время смотрел на литературные отношения как на вполне индивидуальный акт — вполне «по-символистски» и «по-ницшеански» (это подтверждается, между прочим, последующей «поясняющей» апелляцией к отношениям «учителя» и «ученика» в живописи). В результате книга Жирмунского оказалась «подобной флюсу»: «влияние» Байрона представало диспропорционально раздутым за счет аннигиляции русского поэтического контекста. Более того: некоторые выводы (даже и те, которые, казалось бы, «научно» подкреплены текстуальными параллелями и сравнительным анализом) оказались довольно сомнительными и во всяком случае заслуживающими уточнения.

⁸⁷*Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1926. С. 257.* В рецензии об этом сказано более резко и язвительно.

⁸⁸См.: *Лотман Ю.М.* «Сады» Воейкова в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. II. Таллинн: Александра, 1992. С. 265—281; *Пильщиков И.А.* «Les Jardins» Делиля в переводе Воейкова и «Воспоминания» Баратынского // Лотмановский сбоник. 1. Ред.-составитель Е.В. Пермяков. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 365—374.

⁸⁹*Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. Изд. 2. М.: Изд. Русского Архива, 1869. С. 203.

⁹⁰Подробнее см. в нашем комментарии к «Посланию жене и друзьям» (А. II. С. 547—549).

⁹¹Поэты 1820—1830-х годов. Том I. Л.: Советский писатель, 1974. С. 105—113.

⁹²Остафьевский архив князей Вяземских. Том III. СПб., 1899. С. 130.

⁹³М.А. Дмитриев отмечал значимость приема перебива планов в послании Воейкова: «сатирические места» «выставлялись тем более, что в некоторых местах они сменялись тоном элегии» (*Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. С. 202).

⁹⁴Переключки текстов отмечены Б.М. Гаспаровым См.: *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992 (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 27). С. 184. Исследователь, впрочем, оговорился, заметив, что послание Жуковского «открывалось стихом», на который как бы ответил Пушкин. В действительности соответствующие стихи Жуковского находятся не в начале послания, а в начале его «описательной» части.

⁹⁵*Estève, Edmond.* Byron et le romantisme français: Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 a 1850. Paris: Librairie Hachette, 1907. P. 51—52, 91.

⁹⁶*Проскурин О.А.* Батюшков и поэтическая школа Жуковского: Опыт переосмысления проблемы // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. М.: Новое литературное обозрение, 1995/1996. С. 100.

⁹⁷В.В. Виноградов связал «круг выражений, связанных с представлением об образе любимого существа как о неразлучном спутнике» только с Батюшковым, который наложил на них «неизгладимую печать своего стиля» (182). Роль Жуковского как поэта, стоявшего у истоков такой символики (и соответствующих «выражений»), им недооценивается.

⁹⁸С.А. Фомичев склонен усматривать в элегическом тоне последнего монолога Черкешенки своего рода культурно-историческую мотивировку: «“дева гор” <...> полюбив «европейца», заражается его тоской, трактуемой как закономерный симптом одряхлевшего мира цивилизации» (*Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986. С. 68). В таком толковании видится явная натяжка.

⁹⁹Параллелизм отмечен В.В. Виноградовым (*Виноградов В.В. Стиль Пушкина*. С. 175).

¹⁰⁰*Andrew, Joe. Narrative and Desire in Russian Literature, 1822—49: The Feminine and the Masculine*. NY: St. Martin's Press, 1993. P. 28—29.

¹⁰¹*Виноградов В.В. Стиль Пушкина*. С. 182.

¹⁰²Впрочем, в случае с «дрожала» можно говорить о формировании определенной традиции, связанной с артикуляционной имитацией «дрожи» (возможности для такой семантизации заложены в самой звуковой фактуре слова, в ее специфической артикуляции). Г.А. Шенгели называл подобное явление «кинетической инструментовкой» и приводил в качестве примера строку из Маяковского, построенную на сходном звуковом ряде («Я недаром вздрогнул — не загробный вздор...»). Исследователь заключал: «Группы «ндр», «вздргн», «вздр» дают кинетическое подобие дрожи» (*Шенгели Г. Техника стиха*. М.: ГИХЛ, 1960. С. 266). Следует, Впрочем, заметить, что у Маяковского нет «ж» — у Батюшкова играющего важную роль.

¹⁰³*Виноградов В.В. Стиль Пушкина*. С. 179.

¹⁰⁴Примечательно, что вскоре после «Кавказского пленника» мотивы «Бедной Лизы» с необычайной интенсивностью начнут разрабатываться в русской поэме и смежных жанрах. Тонкий анализ переосмысления мотивов «Бедной Лизы» в «Эде» Е. Баратынского, «Конце золотого века» А. Дельвига и «Безумной» И. Козлова см. в работе: *Зорин А.Л., Немзер А.С. Парадоксы чувствительности // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели*. Сост. А.А. Ильин-Томич. М.: Книга, 1989. С. 33—41 (соответствующий раздел главы принадлежит А.С. Немзеру).

¹⁰⁵Новейшую попытку вписать «Вадима» Пушкина в литературный контекст см. в работе: *Кошелев В.А. Пушкин и легенда о Вадиме Новгородском // Литература и история*. Отв. ред. Ю.В. Стенник. Вып. 2. СПб.: Наука, 1997. С. 93—109. Мимо внимания В.А. Кошелева, по видимому, прошла специальная работа: *Lübke, Christian. Novgorod in der russischen Literatur (bis zu den Dekabristen) (=Gießener Abhandlungen zur Agrar- und Wirtschaftsforschung des europäischen Ostens. Band 130)*. Berlin: In Kommission bei Duneker & Humbolt, 1984. Впрочем, в нашей работе мы касаемся тех аспектов пушкинского текста, которые обойдены вниманием и Любке, и Кошелева.

¹⁰⁶*Мани Ю. Динамика русского романтизма*. М.: Аспект Пресс, 1995. С. 127.

¹⁰⁷Н.С. Поспелов рассматривает «Вадима» (наряду с «Братьями разбойниками») как поэму, в которой «обнаруживаются новые черты в построении сложных синтаксических целых и композиционно-синтаксическом оформлении абзацев» (*Поспелов Н.С. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина*. М.: Изд. АН СССР, 1960. С. 69—70). По отношению к «Вадиму» это представляется преувеличением.

¹⁰⁸Характерно, что в известной статье Н.К. Гудзия, содержащей специальную главу «Источники. Стиль поэмы» (где рассматриваются, между прочим, «влияния» Байрона и народных разбойничьих песен), о русской поэтической традиции вообще ничего не говорится.

¹⁰⁹*Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). С. 454—456.

¹¹⁰*Томашевский Б.* Пушкин. Книга первая (1813—1824). С. 456.

¹¹¹Более ранний опыт игры временными формами для создания эффекта «динамизма» обнаруживается у Батюшкова в ценимой Пушкиным «Вакханке». О некоторых грамматических особенностях этого текста, создающих эффект «динамизма», см.: *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.: Наука, 1973. С. 140—141.

¹¹²Ср.: *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. С. 299—300. В.В. Виноградов отметил сходство в перечислительной интонации, с использованием характерной плеонастической конструкции («тот наш, кто...» у Жуковского — «тот их, кто...» у Пушкина).

¹¹³Пушкин, кстати, и отметил в своей помете на полях батюшковских «Опытов», что такого песнопения вовсе нет в православной традиции (Te Deum laudamus, а по-нашему должно бы *Царю небесный*) и что Батюшков здесь подражал «старинным трубадурам»...

¹¹⁴*Выгодский Д.И.* Из эвфонических наблюдений: «Бахчисарайский фонтан» // Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова (= Пушкинист IV). М.; Пг.: Государственное издательство, 1922. С. 50—58; ср. также: *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. Изд. второе. испр. М.: ГИХЛ, 1963. С. 268—271.

¹¹⁵Н.В. Фридман почувствовал эту связь стиля «Бахчисарайского фонтана» с Батюшковым, но объяснил ее, по обыкновению, поверхностно: Батюшков истолкован как классик «роскошного» (?) стиля; «желание нарисовать «роскошь» восточной жизни и восточной природы естественно вело Пушкина к стилю Батюшкова». Отмеченное исследователем «прямое использование батюшковских образов» иллюстрируется следующими параллелями: у Пушкина жены хана гуляют «в прохладе яворов густых», а у Батюшкова в элегии «Пленный» «яворы шумят»; у Пушкина упоминается «янтарь и яхонт винограда», а у Батюшкова (в том же «Пленном») — «янтарный виноград». «...Правда, — простодушно замечает Н.В. Фридман, — уже в элегии Капниста “Другу сердца” фигурирует виноград, который, “как янтарь, желтеет”». В чем проявляется специфика «роскошного стиля», так и осталось неясным. См.: *Фридман Н.В.* Романтизм в творчестве А.С. Пушкина. М.: Просвещение, 1980. С. 102—105.

¹¹⁶В.И. Коровин удачно обозначил Зарему и Марию как «эмблемы переживаний автора» (*Коровин В.И.* Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX века. Пушкин // История романтизма в русской литературе <Т. 1>. М.: Наука, 1979. С. 227.

¹¹⁷Ср. заключение С.А. Фомичева: «...В этом образе была своеобразно объективирована — в крайнем выражении — элегическая “охладелость чувств”» (Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. С. 85).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

¹Бочаров С. «Форма плана»: Некоторые вопросы поэтики Пушкина // Вопросы литературы, 1967, № 12. С. 115.

²Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974. С. 103.

³Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 410—411. Эта идея прокламировалась Лотманом с завидной настойчивостью. Ср. замечания на с. 417, 444 и др.

⁴См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 410—416.

⁵Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 416.

⁶Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 98.

⁷Шкловский Виктор. «Евгений Онегин»: Пушкин и Стерн // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха, 1923. С. 211.

⁸Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 56.

⁹Винокур Г.О. Русская поэтика и ее достижения // Винокур Г.О. Филологические исследования. М.: Наука, 1990. С. 76—77.

¹⁰Дж. Томас Шоу высказал исключительно интересную мысль о том, что самая структура «образа Автора» и его соотношений с героями кристаллизовалась в пушкинской лирике — в частности, в стихотворении «Демон». См.: Shaw, J. Thomas. The Problem of Unity of Author-Narrator's Stance in Pushkin's *Evgenij Onegin* // Russian Language Journal, 1981, Vol. XXXV, № 120. P. 25—42. Полного сочувствия заслуживает общий вывод исследователя: «An overemphasis on prose in interpreting the novel can, I think, lead toward a misunderstanding of the novel's attitude toward poetry and prose. Actually, the entire novel suggests the importance of being poetic» (P. 35).

¹¹Бицилли П. Этюды о русской поэзии. Прага: Политика, 1926. С. 179.

¹²Бицилли П. Этюды о русской поэзии. Прага. С. 180—181.

¹³«Принципу противоречий» в «Евгении Онегине» посвящена уже довольно обширная литература. Она обстоятельно разобрана в работе: Woodward, James B. The 'Principle of Contradictions' in *Evgenij Onegin* // Woodward, James B. Form and Meaning: Essays on Russian Literature. Columbus, OH: Slavica Publishers, Inc., 1993. P. 11—29 (статья была впервые опубликована в 1982 г.). Эта работа избавляет нас от необходи-

мости историографических экскурсов. Уже после обзора Вудварда появилась чрезвычайно ценная статья: *Чудаков А.* Структура персонажа у Пушкина // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту: Тартуский университет; каф. русской литературы. 1992. С. 190—207.

¹⁴Русская критическая литература о произведениях А.С. Пушкина. Хронологический сборник критико-библиографических статей. Сост. В. Зелинский. Изд. второе. Ч. I. М., 1899. С. 121. Ср. еще из статьи Плетнева: «Кажется, что это недоконченное лицо <...> По этому описанию воображение то представляет человека, утомленного удовольствиями любви, то возненавидевшего порочный свет и радостно оставляющего родину, чтобы сыскать лучший край». Далее (по поводу монолога Пленника, вызванного признанием Черкешенки, — «Забудь меня; твоей любви // Твоих восторгов я не стою...»): «Столь неясные слова в устах человека, пламенно любимого, рождают о нем странные мысли. Ему бы легче и благороднее было отказаться от новой любви постоянною своею привязанностью, хотя первая любовь его и отвергнута: тем вернее и пр.» (108—109).

Из статьи Вяземского: «Характер Пленника нов в нашей поэзии, но сознаться должно, что он не всегда выдержан и, так сказать, не твердою рукою дорисован <...> У нашего Поэта он только означен слегка; мы почти должны угадывать намерение Автора и мысленно пополнять недоконченное в его творении <...> Сделаем еще одно замечание. Автор представляет героя своего равнодушным, охлажденным, но не бесчеловечным, и мы с неудовольствием видим, что он, избавленный от плена рукою страстной Черкешенки, которая после этого подвига приносит на жертву жизнь уже для нее без цели, и с коюю разорвала она последнюю связь, не посвящает памяти ее ни одной признательной мысли, ни одного сострадательного чувствования» (113—114).

¹⁵См., например: *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. С. 38—41.

¹⁶О «противоречиях» в «байронических» поэмах Пушкина см. также: *Гуревич А.М.* Романтизм Пушкина. М.: МИРОС, 1993. С. 80—106 (см. в особенности с. 86 и след.).

¹⁷С несколько иной точки зрения — и с несколько иными выводами — связь «Евгения Онегина» и южных поэм рассмотрена в работе: *Hoisington, Sona Stephan.* Eugene Onegin: An Inverted Byronic Poem // *Comparative Literature*, 1975, vol. XXVII, № 2. P. 136—151.

¹⁸Превосходный анализ «антироманности» структуры пушкинского романа в стихах содержится в статье: *Хаев Е.С.* Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // *Болдинские чтения.* Горький: Верхне-Волжское кн. издательство, 1982. С. 41—51.

¹⁹О связи Онегина с фигурой А. Раевского (и соответственно с образом «Демона», вобравшим в себя черты Раевского) существует уже весьма обширная литература. Одна из последних работ на эту тему:

Лакшин В. «Спутник странный»: Александр Раевский в судьбе Пушкина и роман «Евгений Онегин» // Лакшин В. Биография книги: Статьи, исследования, эссе. М.: Современник, 1979. С. 72—223. О связи Ленского с лирическим «я» стихотворений «демонического» цикла см.: O'Bell, Leslie. *Through the Magic Crystal to Eugene Onegin* // *Puſkin Today*. Edited by David M. Bethea. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993. P. 159—161.

²⁰Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 594.

²¹В этой связи следует отметить и явные натяжки Тынянова, связывавшего образ Ленского почти исключительно с фигурой и личностью Кюхельбекера (см: Тынянов Ю. Пушкин и Кюхельбекер // Литературное наследство. 16—18. М.: Жургаз, 1934. С. 356—368). По утверждению Тынянова, в Ленском «воплощена трактовка поэта, которую проповедовал Кюхельбекер, — *высокого поэта*» (С. 357). С последним решительно невозможно согласиться...

²²Характеристику поэтических новаций «новой школы» см. в работе: Вацуро В.Э. Поэзия пушкинского круга // История русской литературы. В 4-х томах. Т. 2. Л.: Наука, 1981. С. 324—328, 332—334.

²³Благонамеренный, 1823, № 7. С. 75—76.

²⁴Якушкин В.Е. К литературной и общественной истории 1820—1830-х годов // Русская старина, 1888, № 11. С. 317. Хотя Якушкин никак не комментирует это письмо, связь его с журнальным объявлением Измайлова несомненна.

²⁵Этот фон точно очерчен в статье: Вацуро В.Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» // Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л.: Наука, 1981. С. 5—21 (в особенности с. 10—13). В окончательный текст соответствующие строфы не попали, видимо, потому, что между 1823 г. (когда была начата работа над 2-й главой) и 1826 г. (когда появилось отдельное издание 2-й главы) полемика об «унылой» и «новой» элегии утратила свою актуальность. Самый жанр элегии воспринимался теперь не в контексте нападок «Благонамеренного», а на фоне статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие».

²⁶Язвительный выпад против «Благонамеренного» в 4-й главе («Могу ли их себе представить // С «Благонамеренным» в руках») объясним только в контексте резких нападок «Благонамеренного» на «новую школу» поэзии, обвиненную в безнравственности и непристойности. Пикантность этих обвинений для Пушкина заключалась в том, что сам издатель «Благонамеренного» имел репутацию «писателя не для дам», «площадного ругателя».

²⁷Обыгранный Пушкиным парадокс — существенный элемент поэтики преромантической элегии. Б.М. Эйхенбаум, анализируя истоки поэтики молодого Лермонтова — в частности, лермонтовских сравнений — отмечал: «Члены сравнения могут переставляться: в одном

случае блеск трепещущих лампад сравнивается с мыслью в уме, подавленным тоской; в другом чудесные и мрачные мысли сравниваются с одиноким монастырем — «неподвижным памятником слабости некоторых людей». Так, у Шатобриана высокая колонна, одиноко стоящая в пустыне, сравнивается с великой мыслью, которая иногда встает в душе <...>, а у Ламартина — наоборот, одинокая мысль сравнивается с пирамидой, стоящей в пустыне...». (*Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // *Эйхенбаум Б.М.* О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 178) Эйхенбаум склонен был рассматривать эти конструкции, так сказать, сверхисторически и находить в них подтверждение «опоязовской» идеи: «не «образ» составляет существо поэтического языка, а самый прием сравнения, иносказание» (С. 176). Однако сами подобранные Эйхенбаумом примеры (в частности, имена Шатобриана и Ламартина) свидетельствуют не об универсализме приема «перестановки членов сравнения», а его укорененности в преромантизме. Ср. в этой связи наблюдения над использованием в сравнениях Батюшкова и Жуковского образов, не выполняющих разъяснительной («экспланаторной») функции: *Johnson, Doris V.* The Simile in Batiushkov and Zhukovsky // *Russian Literature Triquarterly*, 1973, № 7. P. 416—417.

²⁸Этот принцип в изображении Ольги будет выдержан на протяжении всего романа — и не только там, где героиня дается «взором Ленского» — как в 6-й главе, накануне дуэли («На встречу бедного певца // Прыгнула Оленька с крыльца // Подобна ветреной надежде, // Резва, беспечна, весела»), но и в других местах, уже вне прямой мотивировки элегической точкой зрения (гл. 5, XXI: «Дверь отворилась. Ольга к ней // Авроры северной алей // И легче ласточки влетает»). Сравнение героини с «ветреной надеждой» — это доведение до предела нереперентной функции поэтического слова. К Ольге приросла маска, созданная элегической Музой Ленского, — настолько, что она сама как бы превратилась в эту Музу, сделалась воплощением элегической поэзии.

²⁹Об этом (и об отличии в этом отношении русской непристойной поэзии от французской) см. интересные соображения в работе: *Schruba, Manfred.* О французских источниках барковианы // Study Group of Eighteenth-Century Russian Newsletter, 1996, № 24. P. 46—61.

³⁰*Delvau, Alfred.* Dictionnaire érotique moderne. Nouvelle édition revue, corrigée, considérablement augmentée par l'auteur et enrichie de nombreuses citations. Paris: La Bibliothèque Privée, 1969 (первое издание опубликовано в 1864 г.). P. 316.

³¹*Delvau, Alfred.* Dictionnaire érotique moderne. P. 26.

³²*Colin, Jean-Paul,* etc. Dictionnaire de l'argot. Paris: Larousse, 1990. P. 18.

³³*Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 598.

³⁴Всего в поэзии Пушкина сочетания с «лоном» встречаются 20 раз, из них сочетание «в лоно» только дважды (*Shaw, J. Thomas. Pushkin: A Concordance to the Poetry. Vol. 1. A — N. Columbus, OH: Slavica, 1984. P. 488*). Помимо соответствующего места в «Евгении Онегине», это строка из «Цыган»: «И в лоно хладное земли». Этот случай, впрочем, не противоречит заявлениям Пушкина: выражение следует понимать как «в холодную грудь земли».

³⁵Например, Словарь Академии Российской рассматривал «лоно» как синоним слова «недро», последнему же давал двойное истолкование: «1) Пазуха, перси, грудь. 2) Нутрь, внутренность. (Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. Часть III. К — Н. СПб.: При Имп. Академии Наук, 1814. Стб. 604, 1437). Имевшийся в библиотеке Пушкина «Церковный словарь» Петра Алексеева дает сходное толкование: «ЛОНО, пазуха, недро» (*Алексеев Петр. Церковный словарь<...> Часть первая. А — Д. СПб., 1817. С. 221*)

³⁶А.Д. Григорьева справедливо отнесла этот случай к числу тех, что «могут считаться мотивированными именно как поэтизмы, связанные с определенным, прошлым для Пушкина этапом в поэзии». «Сочетание *в лоно тишины*, — замечает она далее, — могло употребляться Пушкиным как поэтический архаизм, ходовой в поэзии начала века» (*Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М.: Наука, 1969. С. 268, 269*).

³⁷*Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Revised Edition. Vol. 2. P. 242.*

³⁸*Delvau, Alfred. Dictionnaire érotique moderne. P. 287.*

³⁹*Delvau, Alfred. Dictionnaire érotique moderne. P. 135, 316.*

⁴⁰*Delvau, Alfred. Dictionnaire érotique moderne. P. 287.* Как иллюстрацию к специфическому значению слова *pleurer* Дельво приводит стихи В. Комба (V. Combes), представляющие собой чрезвычайно выразительную параллель к рассказу о «живых слезах» Ленского:

Maman, j'ai plus d'une fois
 Trouvé ma couche trempée:
 Mon crœétait aux abois;
 Je fus bientôt détrompée.
 Je fis cesser mes alarmes:
 Ces pleurs qui mouillaient mon lit,
 Ces pleurs n'étaient pas des larmes...
 Mon petit doigt me l'a dit.

Petit doigt здесь, конечно, вовсе не пальчик, а «le membre virile» (*Delvau, Alfred. Dictionnaire érotique moderne. P. 129*).

⁴¹И.М. Дьяконов, чрезвычайно интересно реконструировавший последовательность этапов в развитии замысла пушкинского романа,

по поводу этого чернового варианта заметил: «...Несмотря на некоторую стилизацию строфы под тон Ленского, нельзя не заметить, что Ольге здесь предназначены совершенно иная роль и судьба, чем в окончательном варианте» (*Дьяконов И.М.* Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. X. Л.: Наука, 1982. С. 85). Резонные возражения против буквального прочтения всевозможных сюжетных прогнозов, содержащихся в романе, см. в работе: *Бочаров С.Г.* О реальном и возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. М.: Наука, 1990. С. 28—29. Впрочем, еще Е.С. Хаев справедливо заметил: «Сюжетные прогнозы в «Онегине» почти никогда не исполняются...» (*Хаев Е.С.* Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина». С. 43).

⁴²*Шаховской А.А.* Комедии. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 312. Особенно наглядно эта имплицитная связь с текстом Шаховского обнаруживается в черновой рукописи второй главы. В комедии непосредственно за процитированными стихами следовало: «И нянюшка меня крепила в чувствах чистых: // Старушка добрая, простой природы дочь // С трех лет все от меня не отходила прочь» (*Ibid.*). Ср. в рукописной редакции пушкинской строфы (т.н. XXII 6): «Фадеевна рукою хилой // Ее качала колыбель // Стлала ей детскую постель // <...> Она ж за Ольгою ходила...»

⁴³Следует добавить, что этот образ ведет к другому сочинению Шаховского — комедии «Новый Стерн», где обыгрывается именно сексуальная реализация устойчивой сентиментальной метафоры:

Г р а ф. Добрая мать! ты воспитала скромную, нежную Меланию в недрах природы; она цветок, еще не обработанный рукою искусного садовника.

Ф о к а. Как бы не так! я ее никакому садовнику не дам обработывать.

(*Шаховской А.А.* Комедии. Стихотворения. С. 744).

⁴⁴В.Ф. Ходасевич в свое время справедливо заметил: «“Гавриилиада” — один из больших бассейнов, куда стекаются автореминисценции и самозаимствования из более ранних произведений. В свою очередь она питает позднейшие» (*Ходасевич В.Ф.* О Пушкине. Берлин: Петрополис, 1937. С. 42). Он рассмотрел и несколько случаев отголосков «Гавриилиады» в «Евгении Онегине» (С. 45—49). Наш случай — из числа не отмеченных Ходасевичем.

⁴⁵*Delvau, Alfred.* Dictionnaire érotique moderne. P. 316.

⁴⁶*Delvau, Alfred.* Dictionnaire érotique moderne. P. 328.

⁴⁷Впрочем, в одном месте (в начале 4-й главы) Пушкин лукаво «обнажит прием» и наглядно продемонстрирует подавляемую сексуальность Ленского:

Ах, милый, как похорошели
У Ольги плечи, что за грудь!
Что за душа!...

«Душа» — поспешная элегическая маскировка невольно прорвавшегося влечения к «телу». Современная Пушкину критика этой игры не оценила.

⁴⁸«This listing-and-summing-up device is a parody not only of matter but of manner». Он заметил, что здесь воспроизведены «the conventional rhetorical figures of similar descriptions in the European novel of his day». Набоков привел ряд примеров подобного риторического построения из романов, упомянутых в «Евгении Онегине» (среди них — «Дельфина» мадам де Сталь, «Жан Сбогар» Нодье и пр.). См.: Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Revised Edition. Vol. 2. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975. P. 277.

⁴⁹Туманский В.И. Элегия // Поэты 1820—1830-х годов. Том 1. Вступ. статья и общая редакция Л.Я. Гинзбург. Биограф. справки, сост., подготовка текста и примеч. В.Э. Вацура. Л.: Советский писатель, 1972. С. 275 (впервые опубликовано в журн. «Соревнователь просвещения и благотворения», 1824, ч. 28, кн. 2).

⁵⁰См., в частности: Штильман Л.Н. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине»: К вопросу перехода от романтизма к реализму // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. 's.-Gravenhage: Mouton & Co., 1958. P. 321—326 (см. в особенности р. 355—362, где сюжетное развитие «Евгения Онегина», в частности «линии Татьяны», сопоставляется с «Новой Элоизой» Руссо).

⁵¹В недавней статье Кэрил Эмерсон, опираясь на идеи Тынянова, подчеркнула, что Татьяна воплощает собой «verse presence» в пушкинском сочинении. Это совершенно справедливое и уместное напоминание. Правда, согласно Эмерсон, Татьяна в этом отношении противостоит Онегину — «по природе своей романному герою» (*Emerson, Caryl. Tatiana // A Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature. Edited by Sona Stephan Hoisington. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1995. P. 20*). Утверждение о чисто «романной» природе Онегина в свою очередь нуждается в коррективах.

⁵²Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Revised Edition. Vol. 2. P. 389—394.

⁵³Виноградов В.В. Язык Пушкина. М.; Л.: Academia, 1933. С. 222. Впрочем, приведенный Виноградовым материал (с. 223—230) сам по себе корректирует утверждение о «непереводном» характере языка Татьяны.

⁵⁴Набоков предпринял в своем комментарии смелый и остроумный эксперимент, заявив, что «условная французская проза» передаст это письмо лучше, чем английские ямбы. С этой целью он скомбинировал строки из французских переводов письма Татьяны (Лирионделя, Виардо-Тургенева, Жака Давида и Дюпона) и добился впечатляющего результата (см.: 2, 387—389).

⁵⁵«Нежной пародией» назвал письмо Татьяны Набоков (*Набоков-Сириг В. Заметки переводчика // Новый Журнал*, 1957, XLIX. С. 138). Д. Клейтон в связи с письмом Татьяны справедливо подчеркивал тонкость пародических средств Пушкина: «Is Tatiana's letter, for instance <...> a parody? The answer is in the ear of reader, so delicately is the irony nuanced» (*Clayton, J. Douglas. Ice and Flame: Aleksandr Pushkin's Eugene Onegin*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1985. P. 79).

⁵⁶Л. Сержан попытался показать, что важным источником письма Татьяны послужила одна из элегий французской поэтессы Марселины Деборд-Вальмор (см.: *Сержан Л.С. «Элегия» М. Деборд-Вальмор — один из источников письма Татьяны к Онегина // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка*, 1974. Т. 33. № 6. С. 536—552). Помимо прочего, автор обнаруживает в «Евгении Онегине» и «Элегии» «большое количество совпадающих мотивов». Однако все эти совпадения имеют самый общий характер: заметим, что мотивы, как-то выделенные на стандартном фоне, — спиритуальный разговор с возлюбленным в ночной тиши, молитва, помощь бедным, приникновение любимого к изголовью постели, слова надежды и т.п. — в сочинении Деборд-Вальмор отсутствуют.

⁵⁷Параллель с «Моим гением» и «Мимопролетевшему знакомому гению» отмечена Моникой Гринлиф. См.: *Grenleaf, Monika. Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford: Stanford University Press, 1994. P. 259.

⁵⁸Н. Разумова показала, что некоторые мотивы медитативного послания Жуковского перекликаются с мотивами *Discours sur l'espérance de se survivre* Мармонтеля (*Разумова Н.Е. Произведения Мармонтеля в чтении и переводах Жуковского // Библиотека Жуковского в Томске. Часть III. Томск: Изд. Томского университета*, 1988. С. 210—219). Но это именно переклички: «источником» Жуковского стихотворение Мармонтеля явно не было.

⁵⁹*Бицилли П.* Пушкин и проблема чистой поэзии // *Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет*. 1944/45. Том XLI. С. 8.

⁶⁰*NN.* «Евгений Онегин», роман в стихах, сочинение Александра Пушкина, песнь IV и V // *Русская критическая литература о произведениях Пушкина*. С. 90.

⁶¹*Гинзбург Л.Я.* Пушкин и проблема реализма // *Гинзбург Л.Я. О старом и новом*. Л.: Советский писатель, 1982. С. 105.

⁶²М.Л. Гофман пронциательно отметил, что эти стихи «напоминают близкое строение четырех стихов второй песни «Руслана и Людмилы» (Гофман М.Л. Пушкин: Психология творчества. Париж, 1928. С. 144; имеются в виду стихи от «Увы, ни камни ожерелья...» до «Ее души не веселят»). Как отмечалось в главе о «Руслане и Людмиле», эти стихи в свою очередь пародически обыгрывали «Пробуждение» Батюшкова.

⁶³Некоторые параллели между 7-й главой и «Сельским кладбищем» рассмотрены в работе: *Tempest, Richard. The Girl on the Hill: Parallel Structures in Pride and Prejudice and Eugene Onegin // Elementa, 1993, vol. 1, № 2. P. 198—199, 211.*

⁶⁴Обнаруженные Н.И. Михайловой «переклички» между пушкинской строфой и вольным переводом элегии Мильвуа «Оставленное жилище», принадлежащим перу И.П. Бороздны (выполнен в 1822 г., напечатан в 1826 г.), свидетельствуют, кажется, не столько о какой-либо роли текста Бороздны в генезисе пушкинского текста, сколько о силе воздействия Жуковского на массовую поэзию 1820-х годов. Приведенные исследовательницей стихи демонстрируют, как стихотворец адаптировал Мильвуа к эстетической системе «Сельского кладбища»: «И слят окрестности средь тишины ночныя! // Лишь стрекоза над муравой жужжит, // И взлетя порой на сосны вековые, // Пустынная сова песнь полночи гласит» (см.: Михайлова Н.И. Из комментария к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Проблемы современного пушкиноведения: Сборник статей. Псков: Псковский гос. педагогический институт, 1994. С. 147).

⁶⁵Комментаторы и исследователи почему-то с редким единодушием говорят об отражении в прощальном монологе Татьяны отзвуков монолога Орлеанской девы из перевода Жуковским драмы Шиллера (*Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 419; Pushkin, A.S. Evgenij Onegin: A Novel in Verse. The Russian text edited with Introduction and Commentary by Dmitry Čiževsky. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953. P. 277; Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. С. 76, и мн. др.*). Между тем связи текста прежде всего с Батюшковым — вне сомнения. Весьма отдаленные «переклички» с Жуковским объясняются тем, что перевод «Орлеанской девы» в свою очередь испытал на себе воздействие русской элегической традиции.

⁶⁶Впрочем, В.А. Кошелев дает этим цитатам такое объяснение: «Замысел Пушкина, вводящего эти реминисценции, понятен: это один из способов подчеркнуть возвышенную поэтическую натуру Татьяны использованием скрытых цитат, уже оформившихся в сознании читателей как устойчивые “поэтизмы”» (*Кошелев В.А. В предчувствии Пушкина: К.Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века. Псков: Изд-во Псковского обл. института усовершенствования учителей, 1995. С. 107*). Однако подчеркивать поэтичность натуры Татьяны в 7-й главе было уже совершенно излишне: об этом было доста-

точно сказано в других местах. Гораздо важнее демонстрация архаической книжности, конвенциональной элегичности этой «возвышенной поэтической натуры».

⁶⁷См., напр.: *Бродский Н.Л.* «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы. Изд. 3, перераб. М.: Учпедгиз, 1950. С. 261. Там же указание на использование «выражения Батюшкова» из «Моих Пенатов».

⁶⁸«Так вот как выглядит идеал Батюшкова, реализованный в настоящей жизни! Таков удел романтических идеалов в той реальной современности, которая окружала Пушкина, и Ленского, и Зарецкого» (*Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 237—238).

⁶⁹В. Виноградов еще в 30-х годах поминал эту формулу как цитатную и рекомендовал ее внести в предполагаемую пушкинскую энциклопедию. Лишним подтверждением необходимости такой энциклопедии служит факт «переоткрытия» этой цитаты Набоковым. См.: *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Vol. 3. P. 19.*

⁷⁰См., в частности: *Савченко С.* Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе: Сборник статей. Л.: ГИЗ, 1926. С. 64—98, 361—364; *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Revised Edition. Vol. 3. P. 24—31;* *Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 675—677. Одна из последних по времени суммирующих работ на эту тему: *Hoisington, Sona Stephan.* Parody in «Evgenii Onegin»: Lenskii's Lament // *Canadian Slavonic Papers.* 1987. Vol. XXIX, № 2—3. P. 266—278. Из недавних работ, пополняющих список «параллелей», отметим: *Karlinsky, Simon.* Bestuzev-Marlinskij's *Journey to Revel'* and Puškin // *Puškin Today.* Edited by David M. Bethea. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993. P. 69—70; *Pilshchikov, Igor A.* On Baratynsky's 'French trifle': The Elysian Fields and its Context // *Essays in Poetics,* 1994. Vol. 19, № 2. P. 84.

⁷¹*Шанир М.И.* Из истории «пародического балладного стиха». 1. Пером владеет как елдой // Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература. М.: Ладомир, 1996. С. 248—249.

⁷²Полемизируя с Ф.Е. Коршем, который вообще склонен был отождествлять [γ'] и [j], М.В. Панов указывает на более напряженную артикуляцию [g'] по сравнению с [j]. Однако в данном случае важна не абсолютная тождественность, а качественная близость. В том же, что эти звуки давно были качественно близки (как близки они и в современном языке), не сомневается и М.В. Панов. См.: *Панов М.В.* История русского литературного произношения XVIII—XX вв. М.: Наука, 1990. С. 97.

⁷³*Serman, Ilya Z.* Konstantin Batyushkov. NY: Twayne Publishers, Inc., 1974. P. 47—48.

⁷⁴*Shaw, J. Thomas.* Pushkin: A Concordance to the Poetry. Vol. 1. P. 381—382; *Shaw, J. Thomas.* Pushkin's Rhymes: A Dictionary. Madison: The University of Wisconsin Press, 1974. P. 111 (в «Евгении Онегине» «идеал» встречается в семи рифмах, из них только одна — неглагольная: со словом «кристал»).

⁷⁵Ср. в этой связи тонкие замечания С.Г. Бочарова об употреблении слова «идеал» в собственно авторской речи «Евгения Онегина» и о переходе его из одного ценностного (и стилистического) комплекса в другой — фигурально выражаясь, от «гордой девы» к «хозяйке» (*Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. С. 86).

⁷⁶С. Хейзингтон остроумно связала ламентации Автора по поводу кончины Ленского (в частности, в XXXVI строфе) с точкой зрения «mock friends». См.: *Hoisington, Sona Stephan.* The Hierarchy of Narratees in «Evgenii Onegin» // *Canadian-American Slavic Studies*, 1976, Vol. 10, № 2. P. 247—248. Иную интерпретацию «поэтического» описания смерти Ленского дает С.Г. Бочаров: «...Автор серьезно и прямо рассказывает о его гибели на языке его сознания» (*Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. С. 92). Как кажется, Бочаров все же слишком «осерьезнивает» соответствующие стихи.

⁷⁷На связь описания могилы Ленского с «La chute des feuilles» первым указал Томашевский. См.: *Томашевский Б.* Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова (= Пушкинист. IV). М.: Государственное издательство, 1922. С. 224—225.

⁷⁸*Гофман М.Л.* Пушкин: Психология творчества. С. 140—141.

⁷⁹Особенно впечатляюще об этом сказано у С.А. Фомичева: «Прощаясь с Ленским, автор включает этот образ в общую картину мироздания, вечного кругооборота природы, одухотворенной живительными народными истоками» (*Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986. С. 172).

⁸⁰О комической заданности, а отнюдь не о «реализме» свидетельствует, между прочим, то обстоятельство, что появившееся здесь слово *лапоть* — не только уникальная рифма, но и вообще единственный (!) случай использования этого слова во всем корпусе пушкинской поэзии. См.: *Shaw, J. Thomas.* Pushkin: A Concordance to the Poetry. Vol. 1. P. 465.

⁸¹*Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 681.

⁸²В поздней работе П.М. Бицилли по поводу этих стихов высказаны исключительно ценные соображения: «Звуковые повторы до такой степени объединяют все, начиная с *Теперь* и т.д., лексемы этой строфы, что уже в силу одного этого мы воспринимаем отдельные слова-

образы как один слитный образ и не замечаем, что на самом деле здесь налицо *сравнение* “сердца” с “опустелым домом”. Быть может, и сам Пушкин упустил это из виду, позволив себе допустить такую алогичность речи там, где он говорит, что в сердце — закрыты ставни и т.д. Отмечу, что в приведенном месте мы имеем развертывание образа, данного уже в IV, 3:

Во мне уж сердце охладело,
Закрылось для любви оно,
И все в нем пусто и темно.

Здесь только метафора. В VI, 32 перед нами налицо процесс вытеснения сравнения метафорой, т.е. слияния двух отдельных образов в один, процесс, однако, как видим, не вполне довершенный. Пример гениальной творческой “ошибки” (*Биццлли П.* Пушкин и проблема чистой поэзии // Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет. 1944/45. Том XLI. С. 10; на с. 10—11 — тонкие наблюдения над «семантической функцией находящихся в приведенной строфе звуковых повторов»). Впрочем, утверждать, что Пушкин допустил эту «ошибку» по недосмотру, было бы рискованно.

⁸³Ср. об этом сравнении (в частности, о его синтаксическом и звуковом оформлении) тонкие замечания Карла Проффера (*Proffer, Carl R.* The Similes of Pushkin and Lermontov // Russian Literature Triquarterly, 1972, № 3. P. 186—187). Проффер считает, что Хозяйка — это Душа. Нам кажется, что некоторая неопределенность вошла в задание текста.

⁸⁴*Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 710.

⁸⁵Набоков отметил в стихах: «Но я отстал от их союза // И вдаль бежал... она за мной» — «примечательную реминисценцию» «Вакханки» Батюшкова: «Нимфа юная отстала... Я за ней... она бежала...» (*Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Revised Edition. Vol. 3. P. 150.* «Реминисценция», конечно, не случайная: в предшествующей строфе муза прямо названа «Вакханочкой».

⁸⁶Лучшим исследованием поэм Баратынского (хотя, как кажется, несколько переоценивающим их литературную значимость) остается соответствующая глава в кн.: *Мани Ю.В.* Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. С. 165—193.

⁸⁷Ср. соображения М.Л. Гаспарова: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. С. 154.

⁸⁸В.В. Набоков отметил переключку первых четырех стихов «Бала» и 6—11-го стихов XXVII строфы 1-й главы «Евгения Онегина» (*Eugene*

Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Revised Edition. Vol. 2. P. 110). Однако переключки не исчерпываются этим параллелизмом.

⁸⁹ *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. Сост., подготовка текста и примеч. В.М. Сергеева. Л.: Советский писатель, 1989. С. 256.

⁹⁰ *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. С. 256.

⁹¹ *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. С. 251.

⁹² *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. С. 259.

⁹³ См.: *Песков А.М.* Пушкин и Баратынский: Материалы к истории литературных отношений // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. М.: Новое литературное обозрение, 1995—1996. С. 252—253.

⁹⁴ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В шести томах. Под ред. М.А. Цявловского. Т. 4. М.; Л.: Academia, 1936. С. 762 (коммент. Ю.Г. Оксмана).

⁹⁵ *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина: Пути эволюции. Л.: Наука, 1987. С. 62.

⁹⁶ *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. С. 249 (исправляем опечатку в предпоследнем стихе).

⁹⁷ Связь последней главы «Евгения Онегина» с отрывком «Гости съезжались на дачу...» (и, в частности, параллелизм портретов Нины Воронской и Зинаиды Вольской) рассмотрена в содержательной статье: *Сидяков Л.С.* «Евгений Онегин» и незавершенная проза Пушкина 1828—1830-х годов: характеры и ситуации // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1975. С. 28—39 (см., в частности, с. 36—38).

⁹⁸ *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. С. 261, 249. Набоков отметил некоторые из этих переключек, но не все (Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Revised Edition. Vol. 3. P. 208).

⁹⁹ Ср. соображения А.А. Ахматовой: «...Красочные эпитеты так редки у Пушкина, а описаний женских туалетов и совсем нет (а единственное описание в той же 8-й главе (Нина) сделано несомненно с натуры: «в залу Нина входит. Остановилась у дверей»)» (*Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки.* Л.: Советский писатель, 1977. С. 204—205). А.А. Ахматова, чьи наблюдения обычно отличаются пронизательностью, точностью и глубиной, в данном случае явно оказалась в плену проективно-биографического подхода к содержанию зрелых пушкинских произведений.

¹⁰⁰ *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. С. 251 (курсив всюду наш. — О.П.).

¹⁰¹ *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. С. 257.

¹⁰²Макогоненко Г.П. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Макогоненко Г.П. Избранные работы: О Пушкине, его предшественниках и наследниках. Л.: Художественная литература, 1987. С. 433.

¹⁰³Здесь следует сделать одно замечание. Первоначальная характеристика столичного света в белой рукописи восьмой главы была дана почти в апологетических тонах. Последующие эпиграмматические штрихи были внесены значительно позднее — уже после завершения основной работы над романом в стихах (не ранее июня 1831 года); при этом апологетическая характеристика общества оказалась несколько охлаждена, но не исчезла вовсе. Возникло одно из пушкинских «противоречий». Некоторые исследователи пытаются это «противоречие» снять. Делать этого не следует. Противоречие между апологией и сатирой — ничуть не большее, чем противоречие между Онегиным-щеголом и Онегиным — байроническим героем в первой главе.

¹⁰⁴Слонимский А. Мастерство Пушкина. С. 343—344.

¹⁰⁵Набоков-Сирин В. Заметки переводчика // Новый Журнал, 1957, XLIX. С. 138.

¹⁰⁶Katz, Michael R. Love and Marriage in Pushkin's «Eugene Onegin» / Oxford Slavonic Papers. New Series. 1984. Vol. XVII. P. 78—80.

¹⁰⁷Clayton, J. Douglas. Ice and Flame: Aleksandr Pushkin's *Eugene Onegin*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1985. P. 128—131.

¹⁰⁸Garrard, John. Corresponding Heroines in *Don Juan and Evgenii Onegin* // Slavonic and East European Review, 1995. Vol. 73, № 3. P. 444—446.

¹⁰⁹См. об этом тонкие наблюдения В.М. Тодда, который не только подчеркивает способность Татьяны в 8-й главе претворять в эстетически совершенное создание непоэтический материал, но и обоснованно усматривает в этом параллелизм между Татьяной и эстетическими установками зрелого Пушкина. См.: Todd III, William M. Eugene Onegin: «Life's Novel» // Literature and Society in Imperial Russia, 1800—1914. Edited by William Mills Todd III. Stanford: Stanford University Press, 1978. P. 227.

¹¹⁰В этом отношении прав Д. Чижевский, заметивший в своем комментарии к «Евгению Онегину» (столь жестоко — и несправедливо — разруганном Набоковым) об отношении Пушкина к «поступку» Татьяны: «Он попросту рассматривал верность в браке как добродетель (в английском тексте — не находящее точных аналогов в русском языке слово «virtue», означающее и добродетель, и достоинство. — О.П.); взгляды позднейших последователей Жорж Санд и изошренные морально-философские аргументы Достоевского были равно чужды ему» (*Pushkin, A.S. Evgenij Onegin: A Novel in Verse. The Russian Text edited with Introduction and Commentary by Dmitry Čiževsky. P. 294*).

¹¹¹По всей видимости, большая «романизация» поэмы (по сравнению не только с поэмами типа «Кавказского пленника» или «Эды»,

но даже и с «Евгением Онегиным») входила в творческое задание Баратынского. Об этом свидетельствует его позднейшее письмо к Н.В. Путьте (от июня 1831 г.) по поводу следующей поэмы, «Наложница» («Цыганка»). Баратынский в нем с гордостью говорит — как о своей новации — «о самом роде поэмы, исполненной движения, как роман в прозе» (*Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1987. С. 205*).

¹¹²Помимо отмеченных выше наблюдений Л. Сидякова, ср. наблюдения А. Ахматовой, убедительно показавшей, что Пушкин черпает целый ряд формул из «Адольфа» Б. Констана «для создания языка любовных переживаний» (речь идет прежде всего о письме Онегина). См.: *Ахматова А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. Л.: Советский писатель, 1977. С. 78—80*. Напомним, что письмо Онегина писалось уже по завершении основной работы над романом в стихах (в 1831 г.) и, видимо, косвенно отразило поиски, связанные с прозаическими замыслами.

¹¹³Ср. наблюдение исследователей: «...Художественный эффект романа — открытый, вероятно, совершенно неожиданно — оказался в том, что бытовые поступки порядочных людей (герой вразумляет девушку, которую не любит; героиня отвергает возлюбленного, потому что верна мужу) на фоне романтических ожиданий приобретают не меньшую выразительность, чем романтические поступки байронических героев на фоне бытовых или традиционно-нравоучительных ожиданий» (*Гаспаров М.Л., Смирин В.М. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: Пародия и самопародия у Пушкина // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 67*).

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

¹*Винокур Г.О. Вольные ямбы Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII — XXXIX. Л.: Изд. АН СССР, 1930. С. 34. (перепечатано в изд.: Винокур Г.О. Филологические исследования. М.: Наука, 1990. С. 53).*

²*Томашевский Б.В. Строфика Пушкина // Томашевский Б.В. Пушкин: Работы разных лет. М.: Книга, 1990. С. 309—313. Выдвижение на первый план «Воспоминания» объясняется, видимо, магией датировки. Со времен Л.Н. Майкова стихотворение датировалось 1807 г. Однако исследования последних лет показали, что стихотворение было написано скорее всего в середине 1810-х гг., примерно в одно время со стихотворением «К другу», написанным аналогичной строфой. В любом случае Пушкин не мог познакомиться с этим текстом ранее 1817 года (тогда стихотворение было впервые опубликовано в «Опытах в стихах и в прозе» Батюшкова).*

³Томашевский Б.В. Строфика Пушкина. С. 394—395.

⁴Томашевский Б.В. Строфика Пушкина. С. 313.

⁵Но и здесь Томашевский совершил странный в логическом отношении ход: почему адресация *последнего* пушкинского стихотворения, написанного соответствующей строфой, объясняет происхождение этой строфы в более ранних текстах, никак с Гнедичем не связанных?..

⁶Гинзбург Л.Я. Пушкин и Бенедиктов // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л.: Советский писатель, 1982. С. 131.

⁷Гинзбург Л. О лирике. Изд. 2. Л.: Советский писатель, 1974. С. 202. Разбор стихотворения — на с. 202—203.

⁸Отмечено в кн.: Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М.: Художественная литература, 1970. С. 236. Ср. тонкое замечание исследовательницы о применении батюшковской формулы в новой функции: «В отличие от Батюшкова, Пушкин и Баратынский отрицают возможность этого «сближения». У них между минувшим и настоящим пропасть, аналогичная пропасти между иллюзорным и действительным» (С. 237).

⁹Сопоставительный анализ «Признания» и элегии «Под небом голубым страны своей родной...» (воздействие на которую элегии Баратынского в свое время отметила еще Л.Я. Гинзбург) см. в книге: Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М.: Художественная литература, 1970. С. 234—238.

¹⁰Шмид, Вольф. Об эволюции поздней элегии Пушкина // Шмид, Вольф. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. СПб.: Академический проект, 1994. С. 108.

¹¹О философской концепции державинского произведения см.: Крон, Анна-Лиза. «Евгению. Жизнь званская» как метафизическое стихотворение // Гаврила Державин 1743—1816. Под ред. Е. Эткинда и С. Ельницкой (=Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Том IV). Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского университета, 1995. С. 268—281.

¹²На стихотворение Державина обратила внимание Т. Мальчукова — но только как на подтверждение следующей мысли: «В умозрении поэтов классицизма не только не оказывается места воспоминанию — лично пережитому, эмоционально окрашенному событию прошлого, но само единичное событие поглощается «жерлом вечности», теряется в «реке времен», растворяясь в единой воле провидения или в общих закономерностях человеческого существования» (см.: Мальчукова Т.Г. О жанровых традициях в элегии А.С. Пушкина «Воспоминание» // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1984. С. 23). Видимо, поэтому исследовательница и не могла допустить, что стихотворение Пушкина находится с державинским текстом в каких-либо диалогических отношениях.

¹³«Змея» как своеобразный символ зла — коварства, зависти, злости и проч. (восходящий прежде всего к церковно-книжной традиции) широко использовался в поэзии 18-го — начала 19 века. См.: *Григорьева А.Д.* Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. Отв. ред. В.Д. Левин. М.: Наука, 1969. С. 223—226. Пушкин в свою очередь активно использовал и модифицировал этот образ (Там же. С. 251—254).

¹⁴Л. Щерба почему-то считал использование Пушкиным славянизма «град» слабо мотивированным. Вадим Ляпунов полагает, что архаизм «стогны града» будет достаточно мотивирован, если прочесть его как эквивалент французского Cite — страна, народ (*Liapunov, Vadim.* Mnemosyne and Lethe: Puškin's «Vospominanie» // Alexander Puškin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth. Edited by Andrej Kodjak and Kiril Taranovsky. NY: New York University Press, 1976. P. 36). Однако это слишком далеко уведующая мотивировка. И «стогны», и «град» находят прецеденты в батюшковском словоупотреблении: в том же «шуме градском» («К другу») и в медитативной элегии — «Умиряющему Тассу», с его «стогами всемирных столицы».

¹⁵На возможную значимость для пушкинского текста «К Дельвигу» Баратынского указал еще Томашевский — в примечании к своей статье. Там же, однако, он отметил, что в целом стихи Баратынского, написанные соответствующей строфой, «прямой переключки со стихами Пушкина не имеют». См.: *Томашевский Б.В.* Строфика Пушкина. С. 394—395. С. Сендерович, кроме того, усматривает в пушкинском тексте диалог с целым комплексом стихотворений Баратынского (написанных иными — хотя и ямбическими — размерами) — его переводом из «Воспоминания» Легуве, «Элизийские поля» и «Бдение». См.: *Сендерович С.* Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8). Wien, 1982. С. 191—199. Наиболее интересными кажутся параллели с «Бдением» — одним из наиболее скандальных текстов молодого Баратынского («В окно не зря глядел» вызвало град насмешек).

¹⁶Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1972. С. 257.

¹⁷*Вересаев В.* Загадочный Пушкин. М.: Республика, 1996. С. 262.

¹⁸*Сендерович С.* Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. С. 70.

¹⁹*Тынянов Ю.* О Хлебникове // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 590.

²⁰*Семенко И.М.* Поэты пушкинской поры. С. 210.

²¹Т. Мальчукова полагает: «Внесенный поэтом в текст библейский образ карающего ангела (Бытие, 3, 24) вызвал замену первоначального античного образа...» (см.: *Мальчукова Т.Г.* О жанровых традициях в элегии А.С. Пушкина «Воспоминание». С. 29). Однако мы не мо-

жем с уверенностью сказать, произошла ли эта замена уже после того, как появилась заключительная сцена, или еще до нее.

²²Там же.

²³Ср. наблюдения над субстанцией тени, призрака, привидения в художественном мире Жуковского (в связи с пушкинским текстом) в работе: Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. С. 172—191.

²⁴Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957. С. 39, 44.

²⁵Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина // Московский пушкинист. Вып. II. Под ред. М.А. Цявловского. М.: Федерация, 1930. С. 102—103.

²⁶Отмечено Т. Мальчуковой. См.: Мальчукова Т.Г. О жанровых традициях в элегии А.С. Пушкина «Воспоминание». С. 23.

²⁷Здесь лирический герой Батюшкова обнаруживал неожиданное родство с Державиным. Герой «Жизни Званской» тоже читал «мрачные скрижали»: «Иль в зеркало времен, качая головой, // На страсти, на дела зрю древних, новых веков, // Не видя ничего, кроме любви одной // К себе, — и драки человек».

²⁸По мнению С. Сендеровича, «свиток воспоминания — образ, напоминающий кн. Иова, 31, 33—37» (Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. С. 258). Следует заметить, что в сознании позднего Пушкина античные и мифологические образы-символы могли корреспондировать. Так, в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» античная Парка и апокалипсический «топот бледного коня» выступали как эквивалентные обозначения Судьбы и Смерти. Пушкин, однако, в конце концов убрал «бледного коня», дабы не создавать внутреннего стиливого диссонанса в стихотворении. Ср.: Григорьева А.Д. «Мне не спится...»: К вопросу о поэтической традиции // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка, 1974. Т. 33, № 3. С. 211—212. Впрочем, принцип двупланной символической семантики — когда текст в одном плане мог отсылать к ассоциациям античным, а в другом к библейским — был нащупан еще молодым Баратынским. См. об этом: Пильщиков И.А. «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов...»: Баратынский и Тибулл // Известия Российской Академии Наук. Сер. литературы и языка. 1994. Т. 53. № 2. С. 37—39.

²⁹См., например: Левкович Я.Л. «Воспоминание» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Под ред. Н.В. Измайлова. Л.: Наука, 1974. С. 111; Liapunov, Vadim. Mnemosyne and Lethe: Puškin's «Vospominanie». P. 33—35; Мальчукова Т.Г. О жанровых традициях в элегии А.С. Пушкина «Воспоминание». С. 41. С. Сендерович в соответствии со своим общим пониманием стихотворения предложил оригинальную трактовку,

вообще нейтрализующую потивопоставление «не хочу» и «не могу»: «Без ссылки на нормативный религиозный контекст *не смываю* может означать только имманентную, экзистенциальную позицию, или парадоксальную “моральность без морали”. Ценность в экзистенциальном модусе строится на переживании конфликта подлинности и неподлинности существования. Это непосредственные ценности, выражающие личность целостно, а не на основе внешних критериев. Отсюда и невозможность различать между “не хочу” и “не могу”» (*Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. С. 70, 259*).

³⁰*Щерба Л.В.* Опыт лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина. С. 34.

³¹Я.Л. Левкович осторожно допускает связь «Воспоминания» с элегией «Под небом голубым...» — но скорее именно в биографическом плане: «В элегии выражено не только равнодушие к смерти бывшей возлюбленной, но и осуждение ее «легковерной тени». Такая реакция на смерть, независимо от причин, ее вызвавших, могла обернуться позднейшим раскаянием» (*Левкович Я.Л. «Воспоминание». С. 115*).

³²«На холмах Грузии...» (вообще не обойденное вниманием исследователей) стало сравнительно недавно предметом двух ярких аналитических эссе, избавляющих нас от необходимости подробно рассматривать внутреннюю структуру стихотворения. См.: *Холшевников В.Е.* «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» А.С. Пушкина // Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник. Под ред. В.Е. Холшевникова. Л.: Изд. ЛГУ, 1985. С. 98—105; *Лотман Ю.М.* О поэте и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996. С. 800—805 (извлечения из прежде малодоступной «Книги для учителя», выпущенной в Таллинне в 1984 г.; ценность анализа Лотмана выходит далеко за рамки методического руководства).

³³Анализ рукописных редакций элегии и обоснование текста ее первой редакции как законченного стихотворения см. в классической работе: *Бонди С.М.* «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...» // Бонди С.М. Черновики Пушкина: Статьи 1930—1970 гг. М.: Просвещение, 1971. С. 11—25.

³⁴У. Викери в своей последней работе показал — чрезвычайно убедительно — структурную связь стихотворения с одесской «Ночью», по традиции связывающейся с Воронцовой. См.: *Vickery, Walter.* Odessa — Watershed Year: Patterns in Puškin's Love Lyrics // *Puškin Today.* Edited by David M. Bethea. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993. P. 144—146. Впрочем, сам Викери никаких имен в связи с одесским лирическим романом совершенно правильно не называет.

³⁵*Гершензон М.О.* Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. С. 129—133.

³⁶*Благой Д.Д.* Социология творчества Пушкина: Этюды. Второе, доп. издание. М.: Кооп. изд-во «Мир», 1931. С. 197—200, 307.

³⁷ Мейлах Б.С. Пушкин и русский романтизм. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937. С. 247.

³⁸ Городецкий Б.П. Лирика Пушкина. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1962. С. 377.

³⁹ Макогоненко Г.П. Творчество Пушкина в 1830-е годы: 1830—1833. Л.: Художественная литература, 1974. С. 96—104.

⁴⁰ Katz, Michael R. The Literary Ballad in Early Nineteenth-Century Russian Literature. Oxford University Press, 1976. P. 162.

⁴¹ Berelowitch, Wladimir. Les Demons (Besy) // Revue des Études slaves, 1987. T. LIX. Fasc. 1—2. P. 285—286.

⁴² Катенин П.А. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1954. С. 100.

⁴³ Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Пушкин в мировой литературе: Сборник статей. Л.: Госиздат, 1926. С. 263—264.

⁴⁴ Виноградов В.В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. Т. 17—18. М.; Л., 1934. С. 154—155 (в книгу «Стиль Пушкина» эти наблюдения по каким-то причинам не вошли).

⁴⁵ Катенин П.А. Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981. С. 104.

⁴⁶ Катенин П.А. Размышления и разборы. С. 303.

⁴⁷ В списке наказаний А. Тургеневу (арзамасское имя «Эолова Арфа») за отказ произносить положенную речь и тем самым не выполнившему «священную свою обязанность» предписывалось среди прочего: «Переименовать его из Эоловой Арфы Убийцею, или Лешим, или Плешивым месяцем» (А. I, 299). Ср. затем упреки, расточаемые Тургеневу Жуковским (Светланой): «О убийца! О Наташа! О леший! О месяц плешивый!» (А. I, 348).

⁴⁸ В этом контексте особый смысл приобретает установленная В.Э. Вацуро реминисценция из басни Сумарокова «Феб и Борей»:

Борей мой дует,
Борей мой плюет,
И сильно под бока прохожего он сует...

(Вацуро В.Э. Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина. I. «Сумароковская» реминисценция в «Бесах» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XII. Л.: Наука. 1986. С. 307). В.Э. Вацуро отмечает, что в пушкинском осмыслении формула предстала как «фразеологизм, за которым стоит ритуальный жест, зарегистрированный неоднократно, вплоть до примера в словаре Даля: «Плюнь и дунь, отрекись от злого духа» <...> Несомненно, этот фольклорный субстрат формулы присутствовал в его сознании, когда он писал «Бесов»...» (С. 308). Между тем этот жест связан не столько с фольклорным сознанием, сколько с обычаями православной церкви: «дуть и плевать» следует на дьявола и всех аггелов его при совершении

обрядя крещения (именно в этом смысле использована формула в цитируемом Вацуро письме Плетневу по поводу Ф. Глинки, пригласившего Бога в «кумовья»). Во-вторых, в арзамасской игре эта крестительная формула широко использовалась в применении к «бесам»-беседчикам. Подробнее см.: *Проскурин О.А.* «Новый Арзамас» — «Новый Иерусалим»: Литературная игра в культурно-историческом контексте // Новое литературное обозрение, 1996, № 19. С. 82—83; ср. также: *Алексеев А.* Место П.А. Вяземского в истории русского литературного языка // In Honour of Professor Victor Levin: Russian Philology and History. The Hebrew University of Jerusalem, 1992. С. 147—148. В контексте пушкинского стихотворения «арзамасский» подтекст формулы представляется достаточно явным.

⁴⁹*Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М.: Советский писатель, 1967. С. 477.

⁵⁰А. Асоян вполне обоснованно называет Катенина «первым русским комментатором поэмы» (*Асоян А.А.* «Почтите высочайшего поэта»: Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. М.: Книга, 1990. С. 30).

⁵¹*Катенин П.А.* Размышления и разборы. С. 92.

⁵²Об этом прямо говорилось, например, во вступительной речи Д. Северина при устроенных Василию Львовичу ритуальных испытаниях (А. I. 334—335).

⁵³Эту трансформацию ощутили не все, даже весьма проницательные исследователи. Так, для Е.Г. Эткинды «Бесы» — «народная баллада» (*Эткиндр Е.* Симметрические композиции у Пушкина. Paris: Institute d'études slaves, 1988. С. 64). Однако М. Катц точно отметил произведенные Пушкиным сдвиги в структуре жанра — правда, связав их в основном с концовкой текста: «...In the last line, these external demons are suddenly related to the poet's internal emotional state. The parallel between nature and psychology, which had been employed in Russian literary ballads since the 1790s, is here completely reinterpreted by Pushkin. The ballad *Besy* has been transformed into a profound personal lyric» (*Katz, Michael R.* The Literary Ballad in Early Nineteenth-Century Russian Literature. P. 163).

⁵⁴О.С. Муравьева справедливо говорит о «чисто лирической форме сущности» в «Бесах» (*Муравьева О.С.* Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIII. Л.: Наука, 1989. С. 27).

⁵⁵*Благой Д.Д.* Социология творчества Пушкина: Этюды. Второе, доп. издание. М.: Кооп. изд-во «Мир», 1931. С. 307; *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 474—476.

⁵⁶*Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. С. 162—168.

⁵⁷Анализ разных аспектов этих стихотворений см., например: *Григорьева А.Д.* Язык лирики Пушкина 30-х годов // Григорьева А.Д.,

Иванова Н.Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин. Некрасов. М.: Наука, 1981. С. 49—120.

⁵⁸Б.М. Гаспаров, пытавшийся показать, что будто бы Пушкин осмысливал свое путешествие с Раевскими по Северному Кавказу и Крыму летом 1820 г. как «паломничество в ад», и отыскивая (на наш взгляд, несколько искусственно) в «южных» стихотворениях дантовские мотивы, странным образом полностью обошел молчанием ситуацию второго кавказского путешествия, действительно прошедшего «под знаком Данте» и отразившегося в ряде спроецированных на Данте текстов. Следует заметить, что «дантовская» парадигматика оказалась очень важна для поэтической картины мира у английских романтиков, которых Пушкин начинает внимательно изучать как раз в конце 20-х годов. См., например: *Knight, G.W. Coleridge's Divine Comedy // English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. Edited by M.H. Abrams. London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1960. P. 158—169 (в работе предпринята интересная попытка показать, что центральные произведения Кольриджа — «Кристалль», «Сказание о Старом Мореходе» и «Кубла Хан» — сопряжены с дантовской поэтической теологией).

⁵⁹М.Л. Гаспаров возводит пушкинский 4-стопный хорей к линии «легкой лирики», которая к концу 20-х годов раздваивается: стихотворения, продолжающие «легкую» тематику, обрастают приметамы быта, но «рядом с ними появляются стихотворения грустные, тревожные и медитативно-сентенциозные». Эти две струи соприкасаются в стихотворениях о зиме и дороге, а затем вытесняются восприятием метра как «национально» окрашенного и используемого главным образом для эпического материала. См.: *Гаспаров М.Л. Семантический ореол пушкинского 4-стопного хорей // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13—14 ноября 1987 г.* Таллинн: Тартуский гос. университет, 1987. С. 53—55. Семантика 4-стопного хорей как размера стихотворений о «спиритуальном пути» Гаспаровым в этой связи не рассматривается.

⁶⁰См. об этой традиции в европейской культуре: *Chew, Samuel. The Pilgrimage of Life*. New Haven and London: Yale University Press, 1962.

⁶¹См., в частности, работу: *Вацуро В.Э. Повести покойного Ивана Петровича Белкина // Вацуро В.Э. Записки комментатора*. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. С. 29—48.

⁶²И.П. Смирнов указал недавно и еще на один возможный претекст «Бесов» — стихотворение П. А. Вяземского «Метель» (1828). См.: *Смирнов И.П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. М.: Новое литературное обозрение, 1994. С. 46—51. Некоторые мотивные и лексические переключки между двумя стихотворениями представляются довольно отчетливыми, однако несомненно, что «Метель» играла в интертекстуальном плане пушкинского текста вторичную роль. Факультатив-

ный характер имеют и отмеченные В.А. Грехневым переключки «Бесов» со стихотворением Баратынского «Бесенок» (1828). См.: *Грехнев Всеволод*. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород: Изд. «Нижний Новгород», 1994. С. 240—243.

ГЛАВА ПЯТАЯ

¹Впрочем, Ю.М. Лотман связывает «реализм» по большей части с прозой и, в известной степени, с «Евгением Онегиным». Хотя он упоминает о реализме и в связи с лирикой («переход Пушкина к реализму отразился в лирике, как и в других жанрах»), однако признаки этого «перехода» обнаруживаются, по сути, только в «расширении национально-культурных обличков повествователя», которое корреспондировало «с идейными поисками в области историзма и народности» (*Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 208). Другие наблюдения Лотмана над особенностями поздней пушкинской лирики, строго говоря, никакого отношения к проблеме «реализма» не имеют и скорее заставляют усомниться в самой актуальности ее постановки при изучении творчества Пушкина 30-х гг.

²*Гинзбург Л.Я.* О лирике. Издание второе, дополненное. Л.: Советский писатель, 1974. С. 222.

³*Гинзбург Л.Я.* О лирике. С. 231.

⁴*Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: ГИХЛ, 1941. С. 489—490, 510. Центральная глава исследования Виноградова, посвященная проблеме «чужого слова» в зрелой поэзии Пушкина, носит характерное название: «Художественное мышление литературными стилями и рост реалистических тенденций».

⁵*Брюсов В.Я.* Пушкин-мастер // Пушкин: Сборник первый. Редакция Н.К. Пиксанова. М.: Гос. издательство, 1924. С. 111.

⁶*Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 260.

⁷*Тынянов Ю.Н.* Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 131—133.

⁸*Петрунина Н.Н.* «Полководец» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Отв. ред. Н.В. Измайлов. Л.: Наука, 1974. С. 288.

⁹*Старк В.П.* К истории создания стихотворения «Полководец» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л.: Наука, 1988. С. 150; ср.: *Старк В.П.* Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука, 1991. С. 62.

¹⁰Культурно-политическая символика, мифология и риторика военного времени изучены еще совершенно недостаточно. Первый подступ к исследованию этой большой и важной темы содержится в дав-

ней статье: *Сидоров Н.П.* Отечественная война в русской лирике // Отечественная война и русское общество: юбилейное изд. под ред. А.К. Дживелегова, С.П. Мельгунова, В.И. Пичета. Т. V. М.: Изд. Т-ва И.Д. Сытина, 1912. С. 159—172; ряд тонких наблюдений и ценных идей — в статье: *Охотин Н.Г.* 1812 год в поэзии и поэзия в 1812 году // Русская слава: Русские поэты об Отечественной войне 1812 года. М.: Книга, 1987. С. 5—48; стимулирующие соображения — в новейшей книге: *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992 (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 27) (см. в особенности 1-ю главу 1-й части — «Война с Наполеоном: нашествие и низвержение Антихриста /1812—1815/, с. 83—118).

¹¹Характерны в этом отношении написанные в «ростопчинской» манере письма И.П. Оденталя — почти карикатурного «патриота» из русских немцев — А.Я. Булгакову, в связи с ожидаемым, а затем и совершившимся назначением Кутузова главнокомандующим. Письмо от 19 июля 1812 г.: «Вчера на сего почтенного, заслугами покрытого мужа не мог я взирать без слез. И я чихиркиною манерою скажу Александру Булгакову: *Ахти! За что ж заставляют его вахлять, коли он дело может делать!* Исторгли у него меч, а дают вместо того кортик. А вить у него меч в руках так же действует, как у Михаила Архангела». В письме от 30 августа (сразу же по получении неимоверно преувеличенных слухов о «победе» под Бородином): «Ну! Михайла Архангел, докатывай! Трудно было тебе токмо сначала расстроить коварного злодея, а теперь мы на тебя как на каменную гору надеемся, что ты его саранчу дотла истребишь» (К чести России: Из частной переписки 1812 года. Сост., автор предисл. и примеч. М. Бойцов. М.: Современник, 1988, С. 54, 86).

¹²См. о литературной продукции авторов, связанных с так наз. походной типографией Кутузова, в статье: *Лотман Ю.М.* Таругинский период Отечественной войны 1812 года и развитие русской литературы и общественной мысли // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 139 (= Труды по русской и славянской филологии. VI), 1963. С. 10—14. Ю. Лотман интерпретирует деятельность участников этой группы несколько односторонне, усматривая в их писаниях «подчеркивание освободительного характера войны» и совершенно игнорируя тот мощный «сакральный» слой, который позволяет видеть в соответствующих текстах не только почву для «формирования идей дворянской революционности», но и предпосылки для формирования идеологии и поэтики Священного Союза. Впрочем, современному читателю нелишне напомнить, что откровенно сказать об этом в 1963 г. было совершенно невозможно, не поставив при этом Жуковского «под удар».

¹³*Карамзин [Н.М.]* Сочинения. Изд. 4. Т. 1. СПб.: Типография Александра Смирдина, 1834. С. 259.

¹⁴Глинка Ф.Н. Письма русского офицера. М.: Военное издательство, 1987. С. 14. В позднейших «Очерках Бородинского сражения» этот рассказ был дополнен некоторыми новыми колоритными «сакральными» деталями (см. там же, с. 285).

¹⁵Об «антикутузовском» подтексте «Полководца» первым отчетливо сказал А.Г. Тартаковский. Возражая пушкинистам, которые обычно склонны приглушать «антикутузовское» звучание стихотворения «на том основании, что Пушкин, признававший огромную роль Кутузова в отражении наполеоновского нашествия, не мог-де так резко противопоставить ему Барклая и бросить какую-либо тень на его полководческие заслуги в 1812 г.», Тартаковский справедливо пишет о том, что Пушкин сопоставляет Барклая с Кутузовым «не с военно-стратегической, а с <...> нравственной точки зрения в общественно-психологическом контексте эпохи» (*Тартаковский А.Г. «Стоическое лицо Барклая...» // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацуро. М.: Новое литературное обозрение, 1995/1996. С. 375, 376—377*). Можно добавить: и в контексте «исторической мифологии» эпохи.

¹⁶См. классическую работу о библейской типологии и ее роли в европейской культуре: *Auerbach, Erich. Figura // Auerbach, Erich. Scenes from the Drama of European Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 11—76*. Об активизации типологического модуса в ренессансную и постренессансную эпохи см. хорошее исследование: *Galdon, Joseph A., S.J. Typology and Seventeenth-Century Literature. The Hague; Paris: Mouton, 1975*. Видимо, немаловажную роль в формировании соответствующих представлений сыграла осуществившаяся еще в средневековье транспозиция идеи «мистического тела» («*corpus mysticum*») с Церкви (учение о Церкви как Теле Христовом) на государство. См. об этом: *Kantorowicz, Ernst H. Pro Patria Mori in Medieval Political Thought // American Historical Review, 1951. Vol. LVI, № 3. P. 472—492; Kantorowicz, Ernst H. The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957. P. 193—272 (Chapter V. Polity-Centered Kingship: Corpus Mysticum)*.

¹⁷*Henderson, Heather. The Victorian Self: Autobiography and Biblical Narrative. Ithaca: Cornell University Press, 1989. P. 8.*

¹⁸Рождение русской «новой ортодоксии» — сакрализации государства на основе сакрализации государя — впервые связал с войной 1812 года М. Чернявский. См.: *Cherniavsky, Michael. Tsar and People: Studies in Russian Myths. New Haven and London: Yale University Press, 1961. P. 128—136*; об отношении Пушкина к «государственному мифу» см. р. 136—143 (впрочем, суждения Чернявского о позиции Пушкина в настоящее время требуют существенных уточнений). См. также: *Wortman, Richard S. Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Volume One: From Peter the Great to the Death of Nicholas I. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995. P. 221—231.*

¹⁹В декабре 1806 г. во все церковные приходы России было разослано Объявление от Св. Синода, предписывающее священникам разъяснять народу, что война с Наполеоном — это война за православную веру с врагом церкви Христовой, вознамерившимся объявить себя мессией. В самом тексте Объявления, на котором должны были основываться надлежащие проповеди, Наполеон получал несомненные атрибуты антихриста. См.: *Шильдер Н.К.* Император Александр Первый: Его жизнь и царствование. Т. III. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1897. С. 155—158, 352—358. Однако такой пламенный патриот, как С. Глинка, резко протестовал против подобных приемов «воодушевления народа». См.: *Глинка С.Н.* Записки. СПб.: Изд. редакции журн. «Русская старина», 1895. С. 197.

²⁰*Шильдер Н.К.* Император Александр Первый: Его жизнь и царствование. Т. III. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1897. С. 76.

²¹*Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. XVI. СПб., 1834. С. 68—69, 77.

²²«Краткие Записки Адмирала А. Шишкова, веденные им во время пребывания его при блаженной памяти Государе Императоре Александре Первом в бывшую с Французами в 1812 и последующих годах войну» (СПб., 1831) сохранились в библиотеке Пушкина (*Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина: Библиографическое описание (= Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. 9—10). СПб.: Тип. Имп. Академии Наук, 1910. С. 116). Характерно, что Пушкин, аккуратно приобретающий тома Собрания сочинений и переводов Шишкова, не стал покупать XVI части (1834; ее нет в пушкинской библиотеке) — видимо, убедившись в ее тождественности имевшемуся у него тексту «Кратких записок...». Этот факт, между прочим, подтверждает не только то, что Пушкин читал «Записки» Шишкова, но и то, что он читал их с большим вниманием.

²³*Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. XVI. СПб., 1834. С. 85—86, 88.

²⁴Цит. по: *Шильдер Н.К.* Император Александр Первый. Его жизнь и царствование. СПб.: Изд. А.Н. Суворина, 1897. Т. III. С. 223.

²⁵*Wortman, Richard S.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. P. 26.

²⁶Тема эта исследована мало. Из немногочисленной литературы заслуживает внимания статья польской исследовательницы: *Galon-Kurkowa, Krystyna.* Alexander I w poezji rosyjskiej (1801—1815) // Acta Universitatis Wratislaviensis, № 957 (= Slavica Wratislaviensia XLVII), Wrocław, 1988. S. 3—28 (см. в особенности с. 22—26, касающиеся использования библейских мотивов в «poezji triumfalnej» Державина и, отчасти, Жуковского); ср. также: *Galon-Kurkowa, Krystyna.* Alexander I w poezji rosyjskiej (1816—1825) // Ibid, № 977 (= Slavica Wratislaviensia XLVIII), 1989. S. 3—27. Только в самое последнее время появилась ценная диссертация по теме: *Давыдова [Пастернак] Е.Е.* Образ Алек-

сандра I в русской литературе его времени (1777—1825). Автореферат диссертации... кандидата филологических наук. М.: МГУ, 1996 (для периода антинаполеоновских войн и послевоенных триумфов см. в особенности с. 5—8).

²⁷См.: *Истрин В.* К биографии Жуковского: По материалам архива братьев Тургеневых. III. Послание Жуковского к императору Александру 1814—15 // Журнал Министерства народного просвещения, 1911. Новая серия. XXXII. № 4. Отд. 2. С. 228—237; а также интересную новейшую публикацию: *Ларионова Е. О.* К истории стихотворения В.А. Жуковского «Императору Александру»: Письма А.И. Тургенева В.А. Жуковскому // Русская литература, 1991, № 3. С. 75—81. Когда настоящая книга уже была сдана в печать, появилась блестящая работа: *Зорин Андрей.* Послание «Императору Александру» В.А. Жуковского и идеология Священного союза // Новое литературное обозрение, 1998, № 32. С. 112—132.

²⁸О том, что само празднество коронации строилось с установкой создать вокруг Александра «сакральный» ореол, см.: *Wortman, Richard S.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. P. 197—201.

²⁹*Эткинд Е.* Актуальность Державина // Russian Literature and History: In Honour of Professor Ilya Serman. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem; The Soviet Jewry Museum Foundation, 1989. С. 19.

³⁰О мифологизации войны 1812 г. в 1830-х гг. и о роли этого процесса в формировании идеологии «официальной народности» см. важные наблюдения в пионерском исследовании: *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения. М.: Наука, 1980. С. 193—202.

³¹Об открытии Александровской колонны как первом в ряду событий, призванных оформить «прославление династии», см.: *Wortman, Richard S.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. P. 316—321.

³²Краткая, но точная характеристика эволюции отношений Пушкина к Николаю в 1830-е гг. содержится в работе Д.Д. Благого «Диалектика литературной преемственности» (1962). См.: *Благой Д. Д.* От Кантемира до наших дней. Изд. 2. Том 1. М.: Художественная литература, 1979. С. 266—267. Исследователь справедливо заключает: «Если не полная утрата, то решительное ослабление пушкинских иллюзий происходит примерно в 1834 году» (С. 267).

³³Анализ рукописей «Полководца» и эволюции пушкинского текста см. в работе: *Петрунина Н. Н.* «Полководец». С. 289—297.

³⁴См.: *Мануйлов В. А., Модзалевский Л. Б.* «Полководец» Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4—5. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1939. С. 125—164.

³⁵Заслуживает быть отмеченным, что «Поэту» в свою очередь содержит ряд отголосков послания Жуковского «К кн. Вяземскому и

В.Л. Пушкину» (см.: *Семенко И.М.* Пушкин и Жуковский // Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1964, № 4. С. 124).

³⁶*Тоддес Е.А.* К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов. Рига: Латвийский гос. университет им. П. Стучки, 1983. С. 37—38.

³⁷*Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986. С. 276.

³⁸*Davidov, Sergej.* Puškin's Easter Triptych: «Hermit Fathers and Immaculate Women», «Imitation of the Italian», and «Secular Power» // *Puškin Today*. Edited by David M. Bethea. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993. P. 57. («The invocation of the divine in «From Pindemonte» has polytheistic overtones, which places the poem into the pagan tradition of the Roman republic <...> The grammatical plural in this crucial word disqualifies «From Pindemonte» as the concluding poem of the cycle, which by now had taken a distinctly Christian turn».)

³⁹*Вацуро В.Э.* «К вельможе» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Отв. ред. Н.В. Измайлов. Л.: Наука, 1974. С. 201—203.

⁴⁰О различных редакциях послания Баратынского см.: *Вацуро В.Э.* Списки послания Е.А. Баратынского «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1972 год. Л.: Наука, 1974. С. 55—62.

⁴¹См., например: *Мнение Адмирала Мордвинова, поданное в Государственный совет, при случае рассмотрения росписи о доходах и расходах на 1821-й год 20-го Февраля 1821 г.* // Исторический сборник Вольной русской типографии в Лондоне. Книжка первая. London, 1859. С. 31—41. Не это ли «мнение» подразумевалось в послании Баратынского?

⁴²*Гуппиус В.В.* К вопросу о пушкинских «плагиатах» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л.: Изд. АН СССР, 1930. С. 45.

⁴³Это тем более вероятно, что Пушкин прекрасно помнил полемические характеристики из послания Баратынского и уже использовал их в эпиграмме «Ех ungue leopard». См. об этом: *Вацуро В.Э.* Из записок филолога: «Площадной шут» в пушкинской эпиграмме // Русская речь, 1986, № 3. С. 16—19; *Проскурин О.А.* А.Е. Измайлов и литературная жизнь первой трети XIX века. Диссертация... канд. филол. наук, Московский университет, 1984 (машинопись). С. 118—119.

⁴⁴Американская исследовательница Стефани Сандлер обнаружила внутреннюю связь пушкинского «Из Пиндемонта» и позднего стихотворения Баратынского «Когда твой голос, о поэт...» (см.: *Sandler, Stephanie.* Baratynskii, Pushkin and Hamlet: On Mourning and Poetry // *The Russian Review*, 1983. Vol. 42, № 1. P. 73—90). Интертекстуальная ориентированность стихотворения «Из Пиндемонта» позволяет предположить, что Баратынский уловил в пушкинском тексте рефлекс-

сию над своим давним посланием и в поздней эпиграмме-элегии своеобразно продолжил поэтический диалог с Пушкиным.

⁴⁵Гершензон М.О. Плагиаты Пушкина // Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. М.: Academia, 1926. С. 118.

⁴⁶Гиппиус В.В. К вопросу о пушкинских «плагиатах». С. 38.

⁴⁷Гиппиус В.В. К вопросу о пушкинских «плагиатах». С. 39—40.

⁴⁸Тоддес Е.А. К вопросу о каменноостровском цикле. С. 37.

⁴⁹Новейший «Словарь русского языка XVIII века» трактует соответствующий фразеологизм как «Выражение примирения, уступки и т.п.», с примерами из «Живописца» («Мало ли что лихие люди говорят: Бог с ними...») и из «Писем русского путешественника» Карамзина («Каролина... простилась со мною очень сухо. Бог с нею»). См.: Словарь русского языка XVIII века. Вып. 2. (Безпристрастных — Вейэр). Л.: Наука, 1985. С. 76 «Словарь Академии Российской» давал более дифференцированное толкование выражению «Бог с тобой» (вариацией которого является и «Бог с ними»): «Речение употребляемое в тройном смысле: 1) Когда желаем кому счастливого пути. 2) Когда за учиненную нам обиду оставляем воздать Богу. *Бог с тобой, что ты меня обижаешь.* 3) Когда напоминаем кому, что он нелепое делает, говорит. *Бог с тобой, что ты такое мелешь? Опомнись, Бог с тобой*» (Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный. Часть I. А — Д. СПб., 1806. С. 264—265). Пушкин лишь изредка употреблял соответствующее выражение в первом значении — причем иронически («Рассудок! Бог с тобою»), в подавляющем большинстве случаев — во втором и третьем («Бог с ним! я недруг никому»; «Красней, несчастный, Бог с тобою!» и др.) (полный список примеров см в кн: *Shaw, J. Thomas. Pushkin: A Concordance to the Poetry. Vol. 1. A — H. Columbus, OH: Slavica, 1984. P. 42*). «Из Пиндемонта» — не исключение.

⁵⁰Существует русская пословица: «Не боюсь никого, кроме Бога одного» (вариант: «Никого не боюсь, только Бога бойся!»). См.: *Даль В. Пословицы русского народа. М.: Издание ОИДР при Московском Университете, 1862. С. 6, 274*. Строки из «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях», содержащие обращение к ветру, — «*Не боишься никого, // Кроме Бога одного*» — могут служить подтверждением тому, что Пушкин прекрасно знал соответствующую народную апофегму, и, одновременно, выразительной проясняющей параллелью к стихам «Из Пиндемонта». Сопоставление «свободный ветер — свободный поэт», как известно, развинуто в ряде пушкинских произведений.

⁵¹«Moreover, in «From Pindemonte» the divine beauty of nature stands on equal footing with the man-made beauty of art...» (*Davidov, Sergej. Puškin's Easter Triptych: «Hermit Fathers and Immaculate Women», «Imitation of the Italian», and «Secular Power». P. 57*).

⁵²Попытки М.Н. Розанова доказать, на основании первоначальной версии мистифицирующего заголовка пушкинского стихотворения («Из Musset»), что «у Мюссе мы находим все основное содержание (!) пуш-

кинского стихотворения» (*Розанов М.Н.* Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Пушкин: Сборник второй. Ред. Н.К. Пиксанов. М.; Л.: Госиздат, 1930. С. 126), представляются наивными. Показательно, что «Dédicace à M. Alfred T.» (основной, по Розанову, «источник» пушкинского текста) решает тему «любви к природе и искусству» принципиально не так, как Пушкин в «Полководце»:

Vous me demanderez si j'aime la nature.
Oui, — j'aime fort aussi les arts et la peinture.
Le corps de Vénus me paraît merveilleux...

Характерно, что Пушкин в «Полководце» *противопоставляет* эротическую телесность сюжету картины, ставшей материалом его стихотворения (особенно резко — в первоначальной редакции, где речь шла о «юной нагоде»). О сложных отношениях Мюссе с религией см.: *Schenk, H.G.* The Mind of the European Romantics. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1969. P. 73—77.

⁵³*Тоддес Е.А.* К вопросу о каменноостровском цикле. С. 41.

⁵⁴Основная литература вопроса (до середины 1960-х гг.) обстоятельно — хотя и с уплощающим проблему позитивистским уклоном — разобрана в классической монографии: *Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения // Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987. С. 5—265 (впервые — отд. изд. в 1967). Некоторая позднейшая литература учтена (очень неполно) в недавней статье: *Шустов А.Н.* Александрийский столп // Russian Literature, 1996, v. XXXIX — III. P. 373—396.

⁵⁵*Вересаев В.* Загадочный Пушкин. М.: Республика, 1996. С. 256.

⁵⁶*Шустов А.Н.* Александрийский столп // Russian Literature, 1996, v. XXXIX — III. P. 384—385.

⁵⁷Уже первые разыскания в этом направлении свидетельствуют, что форма «нерукотворный» (особенно в обозначении иконы — Спас Нерукотворный, но также и в сочетании «нерукотворный храм») была совершенно обычной в живом употреблении (см: *Keil, Rolf-Dietrich.* Nerukotvornyj — Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes. S. 277—278, 280).

⁵⁸*Grégoire, H.* Horace et Pouchkine // Les Études Classiques, 1937. Vol. VI, № 4. P. 525—535;

⁵⁹*Красухин Г.Г.* Покой и воля: Некоторые проблемы пушкинского творчества. М.: Современник, 1987. С. 238—240.

⁶⁰*Фомичев С.А.* Памятник нерукотворный // Русская литература, 1990, № 4. С. 214—216.

⁶¹*Мурьянов М.Ф.* Из символов и аллегорий Пушкина. М.: Наследие, 1996. С. 64—66. Заметим, что еще в работе 1989 года М.Ф. Мурьянов придерживался другого мнения.

⁶²Сходную аргументацию выдвинул и А.Н. Шустов: «Трудно поверить, чтобы «светоносный», жизнелюбивый Пушкин свой «Памятник», обращенный в будущее, сравнил с разрушенным чудом света» и т.д. (Шустов А.Н. Александрийский столп // Russian Literature, 1996, v. XXXIX — III. P. 381). Вместе с тем статья Шустова демонстрирует, сколь опасно в академической дискуссии использовать в качестве доводов метафоры. У оппонентов шустовского толкования появились все основания возразить: с чем же и сравнивать было свой памятник «светоносному» Пушкину, как не со «светоносным» Александрийским маяком?!

⁶³*Lednicki, Waclaw. Pushkin's «Monument» // Lednicki, Waclaw. Bits of Table Talk on Pushkin, Mickewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz. The Hague: Martinus Nijhoff, 1956. P. 90.* Как курьез отметим, что Рената Лахманн полагает, будто в русском языке существует выражение «александрийский фар» («aleksandrijskij far»). См.: *Lachmann, Renate. Imitatio und Intertextualität: Drei russische Versionen von Horaz's Exegi monumentum // Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 1987. Bd. 19. Heft 3—4. S. 212.* Это новообразование — всецело на совести консультантов прославленной исследовательницы «констанцской школы».

⁶⁴«Словарь Академии Российской», помимо «инженерно-технического» определения, явно иррелевантного для «Памятника» Пушкина («Обтесанное или необтесанное бревно, стоймя поставленное для удержания каких-нибудь частей зданий в желанном положении...»), дает такое толкование «столпу» («столбу»): «В архитектуре: подстава круглая из камня, кирпича или дерева сделанная, служащая украшением и имеющая основание или подножие, а с верху капитель или навес. *Столб мраморный, из белого камня. Столб Тосканского, Дорического, Ионического, Коринфского чина*» (Словарь Академии Российской. Том 7, дополнительный. Под ред. М.Г. Остерби. Odense: Издательство при Университете Оденсе. 1971. С. 426—427). (В этот том вошли, в частности, статьи из первого издания Словаря, по разным причинам не попавшие во второе). Значение «столпа» как «башни» словарь относит не к русскому, а к «славянскому» языку (С. 427). Ср. также значение «столпа» в словаре Алексева: «в Писании обыкновенно берется за башню» (Церковный словарь. СПб.: В имп. И. Глазунова, 1819. Ч. 4. С. 169). Излишне говорить, что Пушкин не мог допустить в своем тексте вопиющей стилевой эклектики — соединить эпитет «Александрийский» с ветхозаветным библеизмом.

⁶⁵*Чаадаев П.Я. Избранные сочинения и письма. М.: Правда. 1991. С. 100, 101.*

⁶⁶В стихотворении упоминался кружок модных александрийских поэтов («Юноши — семь их числом — назывались Плядой. // В них уважал Евдор одного Феокрита»), в котором без труда узнавался враж-

дебный Катенину круг петербургских «молодых романтиков»; под «Феокритом» же подразумевался Пушкин. На этот второй план Катенин и указывал в своем письме: «Что у нас нового или, лучше сказать, у тебя собственно? ибо ты знаешь мое мнение о светилах, составляющих нашу поэтическую Плеяду: в них уважал Евдор одного Феокрита; et ce n'est pas le baron Delwig, je vous en suis garant» (*Катенин П.А. Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981. С. 316*).

⁶⁷О связи «Повести из римской жизни» с замыслами и набросками повести из современной жизни (с темой «Клеопатры») см. подробно: *O'Bell, Leslie. Pushkin's «Egyptian Nights»: The Biography of a Work. P. 78—96*.

⁶⁸См.: *Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Том II. Таллинн: Александра, 1992. С. 9—11*.

⁶⁹*Проскура В.Ю. От Афин к Иерусалиму: Культурный статус античности в 1830— начале 1840-х годов // Лотмановский сборник. Вып. 1. Ред.-составитель Е.В. Пермяков. М.: ИЦ-Гарант, 1994. С. 488*.

⁷⁰Ср. наблюдение П. Бицилли: «Форма “Пира Петра Великого” внушена началом “Шествия по Волхову Российской Амфитриды”» (*Бицилли П.М. Державин — Пушкин — Тютчев и русская государственность // Сборник статей, посвященных Павлу Николаевичу Милюкову. 1859—1929. Прага, 1929. С. 355*).

⁷¹См.: *Струве В.В. Петербургские сфинксы // Записки классического отделения Русского археологического общества. СПб., ч. VII, 1913. С. 20—52*.

⁷²Разумеется, этот проект находился в русле общих тенденций европейской архитектуры эпохи (см.: *Carrott, Richard G. The Egyptian Revival: Its Sources, Monuments, and Meaning, 1808—1858. Berkeley: University of California Press, 1978*), однако и в Европе — особенно в Англии — соответствующие тенденции были наделены особыми имперскими коннотациями.

⁷³Впрочем, на набережной Невы уже давно стояли и другие сфинксы — перед дачей А.А. Кушелева-Безбородко на Васильевском острове... Сочетание сфинксов с классическим фасадом дачи тоже создавало яркий «александрийский» эффект...

⁷⁴См. об этом: *O'Bell, Leslie. Pushkin's «Egyptian Nights»: The Biography of a Work. Ann Arbor: Ardis, 1984. P. 71—72*. В книге О'Белл вообще содержится много тонких замечаний о возможности «египетского» прочтения современного Петербурга (см., в частности, вывод, близкий нашему: «It was not hard to feel Petersburg as Egypt, to read Egypt into its atmosphere, its very architecture». P. 59). Следует только добавить: кодом для соответствующего прочтения служил не Египет фараонов, а именно «эллинизированный» Египет Птолемеев.

⁷⁵См.: *Тименчик Р.Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных тру-*

дов. Рига: Латвийский гос. университет им. П. Стучки, 1983. С. 98—101. Ср.: *Основат А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальную повесть сохранить...». Изд. 2. М.: Книга, 1987. С. 98—101.

⁷⁶Между этими двумя стихами имеется промежуточное звено, своеобразный стиховой и семантический мостик — стих *Александрийские чертоги* (из поэтического наброска-интерполяции 1835 г., связанного с замыслом «петербургско-александрийской» повести). Этот стих в свою очередь является цитатным: он восходит к строке из комбинирующего прозаические и поэтические куски «Описания Потемкинского праздника» Державина: «*Великолепные чертоги*». Державиним описывалась петербургская резиденция Потемкина, но все описание строилось на античных параллелях...

⁷⁷О «мифологии имени» в ранней панегирической «александровской» литературе см.: *Пастернак Е.Е.* «Се! новый Александр родился...» // Новое литературное обозрение, 1994, № 6. С. 93—99.

⁷⁸*Карамзин [Н.М.]* Сочинения. Т. I. Изд. четвертое. СПб.: В тип. Александра Смирдина, 1834. С. 264.

⁷⁹*Бутовский И.* Об открытии памятника Императору Александру Первому. СПб., 1834. С. 19—20.

⁸⁰*Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. С. 83—84. Этого редчайшего издания «нет ни в одной крупной библиотеке Европы и США» (С. 83). М.П. Алексееву удалось разыскать эту оду в богатейшем собрании «россики» Государственной публичной библиотеки. Пишущему эти строки в момент работы над книгой это книгохранилище было недоступно.

⁸¹В 1834—1835 гг. А.С. Норов совершал путешествие по Египту и впоследствии описал свои впечатления от созерцания «памятника основателю Александрии, герою Македонскому...». Созерцание колонны, стоящей «на краю пустыни и мертвого озера Мареотийского» оживило в его памяти стихи Горация, связывавшего бессмертие своих стихов с бессмертием Рима (т.е. ту самую оду «К Мельпомене», от которой отправлялся Пушкин!), а затем заставило вспомнить торжество по случаю открытия Александровской колонны (свидетелем которого Норову довелось быть как раз перед отправлением в Египет) — уже безо всяких рискованных ассоциаций (*Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. С. 62—63). Свое описание путешествия по Египту Норов издал только в 1840 г., но следует иметь в виду, что в 30-х годах он довольно активно общался с Пушкиным: в частности, именно у Норова Пушкин брал в 1833 г. текст «Сатирикона», который, возможно, стимулировал начало работы над так называемой «Повестью из римской жизни». Судя по всему, беседы Пушкина с Норовым касались не в последнюю очередь античной древности и ее исторических судеб. Вполне правдоподобно предположить, что по возвращении в Петербург (как раз в 1836 г.) Норов мог поделиться с Пушкиным своими свежими впечат-

лениями от египетского путешествия — разумеется, рассказать и об Александрийской (Помпеевой) колонне, может быть, вспомнить в этой связи стихи Горация и даже, может быть, сравнить это бывшее величие с величием настоящим — Александровской колонной в Петербурге. «Этот ход мыслей, — справедливо замечает М.П. Алексеев, — решительно подтверждает возможность понимания «Александрийского столпа» в стихотворении Пушкина современниками как двусмысленной и многозначительной поэтической формулы, на что Пушкин мог и сознательно рассчитывать» (Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. С. 63). Наблюдение М.П. Алексеева представляется нам самым продуктивным во всей его книге. Правда, несколько раньше Алексеев интерпретировал эту многозначность в сужающем плане: «...“Столп Александрийский” мог вспомниться ему по ассоциативному сходству тогда, когда он говорил о петербургском «столпе»: прилагательное «Александрийский» получило как бы двойную смысловую нагрузку и тем самым маскировало его истинные намерения» (С. 61). Думается, двупланность призвана была служить не целям «маскировки» подлинного адресата пушкинского стихотворения, а большей символизации образа, включению его в грандиозную культурно-философскую перспективу.

⁸²Lednicki, Waclaw. Pushkin's «Monument». P. 90.

⁸³Н.М. Шанский недавно выдвинул мысль, согласно которой Пушкин в своем стихотворении имел в виду «Александрийскую колонну» (так Шанский называет Помпеев столп). Однако эта колонна никак не связывается им с Александровской. Шанский разделяет уже знакомое нам убеждение, что сопоставлять свой «памятник» с монументом в память ничтожного Александра Пушкин никак не мог. При этом в сознании почтенного лингвиста явно наложились друг на друга Александрийский столп и Александрийский маяк: согласно Шанскому, Александрийская колонна была... одним из семи чудес света! (Шанский Н.М. Exegi monumentum // Русский язык в школе, 1989, № 1. С. 70). Эта путаница привела к новым недоразумениям. М. Мурьянов — в последние годы сторонник грегуаровской интерпретации «Александрийского столпа» — с несколько неожиданной торжественностью провозгласил: «Только в самое последнее время справедливость восторжествовала, правоту А. Грегуара признал в своем разборе пушкинского стихотворения главный редактор журнала «Русский язык в школе» Н.М. Шанский» (Мурьянов М.Ф. Из символов и аллегорий Пушкина. С. 66). Между тем Грегуар к гипотезе Шанского имеет самое косвенное отношение...

⁸⁴О начальной — «петровской» — стадии в формировании образа Петербурга как секулярного субститута Рима см. классическую работу: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого: К проблеме средневековой тра-

диции в культуре барокко // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Том II. Таллинн: Александра, 1992. С. 201—212; о развитии образа на протяжении 18 века см.: *Baehr, Stephen Lessing. The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture.* Stanford: Stanford University Press, 1991. P. 49—55.

⁸⁵*Lees-Milne, James. Saint Peter's: The Story of Saint Peter's Basilica in Rome.* London: Hamish Hamilton, 1967. P. 217—222.

⁸⁶Параллелизм обелиска и Александровской колонны усиливался оттого, что как раз к недавнему времени Росси замкнул Дворцовую площадь полукружием Генерального штаба — композиционным аналогом ватиканской колоннады Бернини.

⁸⁷Вообще эта двусмысленность была изначально заложена в основе Александровского культа. Образ Александра Первого=Александра Великого нередко в одних и тех же прославляющих его текстах соседствовал с образом Александра=Христа. Более того: одна модель нередко плавно трансформировалась в другую. В цитированном стихотворении Державина сразу же за славословиями «Александру Великому» следовало резкое переключение в иной стиливой и образный регистр:

Не царь вселенной покоритель,
Но их от уз освободитель;
Царь славы, царь сердец грядет.

Библейские аллюзии подчеркнуты здесь не только использованием библейского образа «царь славы», но и характерной заменой моторного глагола с русского «идет» (каким характеризовался государь как «Александр Великий») на церковнославянское «грядет», отсылающее к Писанию и к литургии. Далее библейские образы продолжают нагнетаться и варьироваться:

Хвала полношному Давиду,
Что не дал Галлам нас в обиду!

Стопы его облобызаем
И в нем с горячностью познаем
Царя — ревнителя Христа.

Нечто подобное обнаруживается и в стихотворении Карамзина, где буквально через два стиха после «Александра Великого» появляются строки:

Отверзлись врата эфира,
И духи выпрещенного мира
Парили над головой твоей,
Помазанник, Сосуд Избранный
Ко избавлению людей...

Двусмысленность, которую таило в себе распространившееся в военные годы *одновременное* уподобление Александра Мессии и Титу — разрушителю Иерусалима, пронизательно отметил Б.М. Гаспаров. См.: *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. С. 104—105.

⁸⁸О резко отрицательном отношении Пушкина к разным формам статуарности, отождествлявшимся с inferнальным началом, см. классическую работу Р.О. Якобсона: *Jakobson, Roman. The Statue in Puškin's Poetic Mythology // Jakobson, Roman. Puškin and His Sculptural Myth. The Hague; Paris: Mouton, 1975. P. 1—44.* Важные дополнения см. в работе: *Bethea, David M. The Role of the Eques in Puškin's Bronze Horseman // Puškin Today. Edited by David M. Bethea. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993. P. 99—118.*

⁸⁹Возможно, что с этим полемическим подтекстом отчасти оказалось связано и время создания «Памятника» — 21 августа 1836 года, канун десятилетнего юбилея коронации государя Николая Первого. См.: *Салямон Л.С.* О мотивах переложения Пушкиным оды Горация «*Exegi monumentum...*» // Новое литературное обозрение, 1997, № 26. С. 130. (Правда, исследователь здесь утверждает, что пушкинская датировка «Памятника» *совпадает* с юбилеем коронации Николая. Это не вполне точно: коронация состоялась не 21, а 22 августа 1826 года.) Заметим, что статья Салямона, содержащая ряд тонких наблюдений, все-таки не отвечает на вопрос, поставленный ее заглавием: каковы же были «мотивы» переложения Пушкиным «оды Горация». Заключение вроде того, что Пушкин «восславил в жестокий век Свободу, узурпированную Самовластием» и что «он — Пророк — видел, в чем более всего нуждается его многострадальная отчизна» (С. 145), особой ясности в вопрос не вносят.

⁹⁰А. Шустов в своей недавней работе высказал соображения, в некоторых пунктах близкие нашим. В общем справедливое представляется и его общее соображение о направленности выстроенной Пушкиным антитезы: «Поэт сравнивает свой метафорический памятник не с колонной, не с царем Александром (или его царствованием), а с существующей государственной властью» (*Шустов А.Н.* Александрийский столп. С. 381). Однако позитивистская поверхностность не позволила Шустову увидеть сакрального *смысла* государственной символики и, соответственно, понять, в чем именно (и как) Пушкин полемизировал с «властью».

⁹¹Ср.: *Лотман Ю.М.* Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. С. 293—299.

⁹²О «литературе руин» существует несколько специальных исследований. Для историка русской литературы особенно полезна монография, посвященная соответствующей теме во французской литературе: *Mortier, Roland. La poétique des ruines en France: Ses origines, ses vario-*

tions de la Renaissance à Victor Hugo. Genève: Libraire Droz, 1974. См. также два специальных исследования темы на английском материале: *Goldstein, Laurence*. Ruines and Empire: The Evolution of a Theme in Augustan and Romantic Literature. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1977; *Janowitz, Anne F.* England's Ruines: Poetic Purpose and the National Landscape. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1990 (см., в частности, главу «Ruinists in Rome», p. 20—53).

⁹³Несомненным подражанием Державину является стихотворение молодого Жуковского «Герой» (написанное в 1801 г., но опубликованное только в 1902 г. проф. Архангельским). На этот текст обратил внимание Кайль, справедливо связав его с воздействием масонской традиции, но не отметив, что он представлял собою вариацию державинского стихотворения. См.: *Keil, Rolf-Dietrich*. *Nerukotvornyj* — Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes // Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Herausgegeben von Hans-Bernd Harder und Hans Rothe. Wilhelm Schmitz Verlag in Giessen, 1978. S. 281—282.

⁹⁴*Keil, Rolf-Dietrich*. Zur Deutung von Puškins «Pamjatnik» // Die Welt der Slaven, 1961. Jahr. VI, Heft 2. S. 174—220; *Huntley, David G.* On the Source of Puškin's *nerukotvornyj* // Die Welt der Slaven, 1970. Jahr. XV, Heft 4. S. 361—362; *Bojko-Bloch, J. Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. (Rezension) // Die Welt der Slaven, 1971. Jahr. XVI, Heft S. 87—94; *Keil, Rolf-Dietrich*. *Nerukotvornyj* — Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes // Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Herausgegeben von Hans-Bernd Harder und Hans Rothe. Wilhelm Schmitz Verlag in Giessen, 1978. S. 269—317; *Миккельсон, Джеральд*. «Памятник» Пушкина в свете его философской лирики 1836 года // Творчество А.С. Пушкина: Материалы советско-американского симпозиума в Москве. Июнь 1984. М.: Наука, 1985. С. 68—80.

⁹⁵Противники «сакрального» толкования термина исходили в основном из идеологических предпосылок — то есть из позитивистского (либо «марксистско-ленинского») страха увидеть у Пушкина какие-либо «религиозные» мотивы. Между тем М. Мурьянов приписал адептам этой позиции какие-то лингвистические соображения. По его утверждению, в основании «внецерковного» прочтения эпитета «нерукотворенный» «находится выдвинутый еще в 30-е годы И.Л. Фейнбергом, Л.В. Пумпянским и Р.О. Якобсоном тезис, согласно которому словоформа *нерукотворный* не имеет ничего общего со словоформой *нерукотворенный*, встречающейся в церковнославянских текстах...» (*Мурьянов М.Ф.* Из наблюдений над текстами Пушкина. 1. Эпитет «нерукотворный» // Московский пушкинист. Ежегодный сборник. Вып. 1. М.: Наследие, 1995. С. 124). Однако все трое попали в этот список по недоразумению: Якобсон как раз прямо называет слово «нерукотворный» «церковнославянским» эпитетом, своеобразно переосмысленным Пушкиным (*Jakobson*,

Roman. Puškin and His Sculptural Myth. The Hague; Paris: Mouton, 1975. P. 29). Нет противопоставления словоформ и у других исследователей: и Фейнберг, и Пумпянский лишь отметили значимость совпадения пушкинской формулы с выражением «нерукотворная гора» в надписи В. Рубана к фальконетовскому памятнику Петру I, не прибегая ни к каким историко-языковым комментариям. См.: *Фейнберг И. «Памятник» // Фейнберг И. Читая тетради Пушкина. М.: Советский писатель, 1985. С. 584—585 (статья написана в 1933 г); Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4—5. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1939. С. 110—111. Только в «постскриптуме» 1976 года к своей давней статье Фейнберг противопоставил указание на «Надпись» Рубана как источник пушкинского эпитета толкованиям, возводящим слово «нерукотворный» к «области религиозных представлений» (С. 591). Но и здесь Фейнберг апеллировал не к каким-либо лингвистическим аргументам, а... к авторитету академика Алексева. Полемизируя с фиктивными оппонентами, М.Ф. Мурьянов указал, что изданный Чехословацкой Академией «Словарь старославянского языка» удостоверяет тождественность значения обеих словоформ. Однако столь далеко заводящие историко-лингвистические аргументы здесь совершенно излишни: Пушкин писал стихотворение хотя и в «высоком» стилистическом регистре, но не на церковнославянском языке! В этой связи гораздо важнее экскурсов в древность изучение бытования форм «нерукотворенный/нерукотворный» в речевой практике пушкинской эпохи.*

⁹⁶См.: *Keil, Rolf-Dietrich. Nerukotvornyj — Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes. S. 270—273.*

⁹⁷*Keil, Rolf-Dietrich. Nerukotvornyj — Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes. S. 276.* Опираясь на наблюдение Кайля, Р. Лахманн попыталась показать значимость для символики пушкинского стихотворения самой Иконы Спаса Нерукотворенного. См.: *Lachmann, Renate. Imitatio und Intertextualität: Drei russische Versionen von Horaz's Exegi monumentum. S. 214—215.* Т.Г. Мальчукова, однако, настаивает на своем приоритете в сближении соответствующих дат (см.: *Мальчукова Т.Г. О сочетании ангийной и христианской традиций в лирике А.С. Пушкина 1820—1830-х гг. // Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Изд. Петрозаводского университета, 1994. С. 100).* С сожалением приходится отметить, что вторая, лучшая статья профессора Кайля о «Памятнике» (в отличие от первой, оказавшейся в поле зрения отечественных литературоведов благодаря книге М.П. Алексева) практически осталась неизвестной русским исследователям. В результате большинство работ о «Памятнике», появившихся в русской периодике с конца 1980-х годов, открывает заново то, что уже в конце 70-х годов детально описал немецкий филолог.

⁹⁸Одним из первых об отсылке в «Памятнике» к «спиритуальной церкви Христа» и о заключенных в стихотворении символах, которые «устанавливают связь между делом поэта и делом Христа», внятно сказал, видимо, Дэвид Хантли — хотя очень кратко и без попытки реконструкции исторического контекста. Статья Хантли вызвала отповедь со стороны «воинствующе-атеистического» советского литературоведения. См.: Шустов А. «Нерукотворный» или «нерукотворенный»: По поводу одной зарубежной статьи // Вопросы литературы, 1973, № 6. С. 169—172.

⁹⁹Соотнесенность образа с темой Христа до последнего времени могла вызывать изумление смелостью поэта: «...Неизбежен вопрос: может ли художник, какого бы высокого мнения о своем призвании он ни был, позволить себе сравнение собственного я с Христом? <...> Бог только обещал, а поэт уже воздвиг, — какое дерзновение!» (Мурьянов М. Ф. Из наблюдений над текстами Пушкина. 1. Эпитет «нерукотворный» // Московский пушкинист. Ежегодный сборник. Вып. 1. М.: Наследие, 1995. С. 126—127 (статья впервые напечатана в 1989 г.). Заметим все же, что, если следовать христианской догматике, Христос не только «обещал», но и действительно воздвиг «храм нерукотворный»...

¹⁰⁰Исторической справедливости ради следует отметить, что одним из первых указал на значимость для понимания смысла «Памятника» общего контекста позднего творчества Пушкина (в частности, активизации религиозной топики) П. Н. Сакулин. См.: Сакулин П. Н. Памятник нерукотворный // Пушкин: Сборник первый. Редакция Н. К. Пиксанова. М.: Гос. издательство, 1924. С. 73—75.

¹⁰¹Листов В. С. Миф об «островном пророчестве» в творческом сознании Пушкина // Легенды и мифы о Пушкине. СПб.: Академический проект, 1994. С. 185—208 (см., в частности, с. 206—207).

¹⁰²Греческую основу пушкинского эпитета «непокорный» правильно отметил Эрнст Ганзак (см.: Hansack, Ernst. Zu Puschkins Pamjatnik // Anzeiger für slavische Philologie, 1982. Bd. 13. S. 35—37). Но никаких попыток связать это понятие с текстами Священного Писания он не предпринял.

¹⁰³Даже наиболее тонкие и проницательные интерпретаторы нередко явно заблуждались в толковании этого места. Например, Л. Пумпянский замечал: «Пушкин, очевидно, почти зрительно представляет свой памятник. Главное: введен образ разорения, опустошения. Все тропы заросли, одна эта не заросла. Странный образ эсхатологического типа» (Пумпянский Л. Об оде А. Пушкина «Памятник» // Вопросы литературы, 1977, № 8. С. 146). Пушкинский образ — бесспорно, образ «эсхатологического типа», но явно не такой, каким его «зрительно представляет» исследователь.

¹⁰⁴В этой связи представляется, что выбор стилистического варианта эпитета «нерукотворный» был семантически маркированным. «Не-

рукотворенный» — форма, принятая в священных книгах и в литургической практике; «нерукотворный» — форма, принятая в живом обиходе. Для Пушкина, видимо, эта форма не только обладала большей интимностью, но и представлялась более значимой в свете его социально-религиозных представлений середины 30-х годов: истинное христианство видится ему как персональная вера прежде всего, а не как принадлежность к церкви. «Историческая церковь» относится к сфере «мирской власти». Христианское (=истинно религиозное) и «церковное» (=формально-религиозное, специфическая форма «мирской власти») могут им противопоставляться, как видно по стихотворению «Мирская власть», по красноречивому пассажу в «Путешествии в Арзрум» и по ряду дневниковых и эпистолярных высказываний середины 30-х годов. Кажется несомненным в этой связи, что тема «нерукотворного памятника» связуется Пушкиным не с *официальным культом*, а с *персональной верой*, не с «внешней», а с «внутренней» церковью.

¹⁰⁵То, что миссия поэта в «подлунном мире» в пушкинском тексте «соотносится с миссией Христа», справедливо отметила И.З. Сураг, вспомнившая в качестве параллели к стиху: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» — другую фразу из Евангелия от Матфея (4. 24): «И изыде слух его по всей Сирии» (*Сураг И.З. Жизнь и лира: О Пушкине. М.: Книжный сад, 1995. С. 154*). Думается, однако, что параллель с обетованием *вселенской* проповеди более значима; сама же формула «слух обо мне пройдет» имеет в пушкинском тексте не евангельское, а державинское происхождение (иной вопрос: нет ли у самого Державина библейской аллюзии?).

¹⁰⁶*Шустов А.Н. Жуковский и стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» // Временник Пушкинской комиссии. 1973. Л.: Наука, 1975. С. 105.*

¹⁰⁷Выделяем эту стадию текста вслед за Д.П. Якубовичем (*Якубович Д.П. Черновой автограф трех последних строф «Памятника» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Т. 3. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937. С. 5*). В отличие от Якубовича, мы, однако, настаиваем на необходимости ставить запятую перед «ныне дикой», а не после него: «ныне диким» для Пушкина, бесспорно, был «черкес» (Пушкин колебался между «черкесом» и «тунгузом»), но никак не «грузинец» — представитель древней христианской культуры!

¹⁰⁸*Lednicki, Waclaw. Pushkin's «Monument». P. 107—108.*

¹⁰⁹В. Ледницкий сочувственно воспринял устное выступление П.А. Будберга (высказанное при обсуждении первой версии статьи о «Памятнике»), предположившего, что «гордый внук славян» может обозначать поляка (*Lednicki, Waclaw. Pushkin's «Monument». P. 107*). М.П. Алексеев не согласился с Будбергом и Ледницким, предложив иную, более «патриотическую» интерпретацию: «...Было бы поистине странно считать, что, задумываясь о грядущей славе своей на родине, Пушкин мог не упомянуть о русском народе и о своих будущих

русских читателей как о таких «просвещенных потомках», которые станут гордиться его именем прежде других, разноплеменных. Едва ли подлежит сомнению, что именно ближайшие поколения русских ценителей своей поэзии Пушкин и имеет в виду, говоря о «гордом внуке славян», стоящем на первом месте в ряду названных им народов» (Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. С. 81). Однако Алексеев, думается, все же не прав. Прежде всего он — с позитивистским ужасом — напрочь и без каких-либо серьезных обоснований отвергает символически-географический смысл пушкинского перечня (в котором территориально не локализованные русские были бы крайне неудобны для символической репрезентации). Очевидно далее, что Пушкин перечисляет те народы, которым еще только *предстоит* «назвать» поэта; «было бы поистине странно», если бы Пушкин включил в этот перечень уже давно «назвавших» его русских. Заслуживает также особого внимания и эпитет «гордый», возникший по отношению к внуку славян уже на ранней стадии работы над текстом. Использовать соответствующий эпитет для характеристики русских — значило бы проявить удивительную глухоту по отношению к самоидентификации народа, подчеркивающего (не без лукавства, конечно), что гордость — это порок (ср. в ряде русских пословиц: *«Гордым Бог противится, а смиренным дает благодать; Гордым быть, глупым слыть; Гордому кошка на грудь не вскочит; Во всякой гордости чорту много радости; Гордый покичился, да во прах скатился»*. — Даль В. Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и проч. М.: Университетская типография, 1862. С. 806). Гордость никогда не рассматривалась — ни извне, ни изнутри национальной традиции — как отличительная черта русского народа и русского характера. Показательно, что в символике русской оды «гордость» — атрибут не русских, а их соперников. Ср. у Державина: «Поникли гордой Мекки брови; // Стамбул склонился вниз челом» («На взятие Измаила», 1790); «Спокойства просит перс пухливый, // Турк гордый, росс властолюбивый // И в ризе шелковой манжур» («Капнисту», 1797). М.П. Алексеев указывает на то, что формула «гордый славянин» употреблялась Пушкиным уже в «Путешествии Онегина» (С. 80); но характерно, что и там эту формулу Пушкин применяет не к русским, а к представителю «западных славян». Единственный случай употребления Пушкиным эпитета «гордый» в связи с русской национальной спецификой имеет ярко выраженную ироническую окраску: «Что делать? гордый наш язык // К почтовой прозе не привык». По отношению же к полякам Пушкин постоянно применял соответствующий эпитет: без преувеличения можно сказать, что в пушкинской поэзии это их устойчивое родовое обозначение. Ср.: «Довольно, стыдно мне // Пред гордою полячкой унижаться» («Борис Годунов»); «Скажите: скоро ль нам Варшава // Предпишет гордый свой

закон?» («Бородинская годовщина»). «Кичливый лях» значимо — в духе одической традиции — противопоставленный «верному россу» («Клеветникам России»), должен, бесспорно, рассматриваться в этом же семантическом ряду.

¹¹⁰Ю.Н. Тынянов в предисловии к изданию стихотворений Кюхельбекера указал, что «ныне дикой тунгус» обязан своим появлением в пушкинском тексте письму Кюхельбекера из Баргузина от 12 февраля 1836 г. (Тынянов Ю.Н. В.К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В.К. Лирика и поэмы. Т. I. Л.: Советский писатель, 1939. С. LXXIV—LXXV).

¹¹¹Следует, впрочем, заметить, что Жуковский в свою очередь опирался на традиции русской милитаристической оды. Ср. в «Гласе патриота на взятие Варшавы» И.И. Дмитриева:

Речешь — и двинется полсвета,
Различный образ и язык:
Тавридец, чтитель Магомета,
Поклонник идолов калмык,
Башкирец с меткими стрелами,
С булатной саблею черкес
Ударят с шумом вслед за нами
И прах поднимут до небес!

(Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель. 1967. С. 74).

Г.П. Макогоненко полагал, что Пушкин помнил дмитриевский текст и в своем «Памятнике» «сознательно сохранил дмитриевскую рифму «язык — калмык» (Макогоненко Г.П. «Рядовой на Пинде воин»: Поэзия Ивана Дмитриева // Там же. С. 48). Это предположение очень правдоподобно.

¹¹²На эти четыре стиха из текста Жуковского обратил внимание М.Ф. Мурьянов — но только лишь как на лингвистический факт, подтверждающий, что «морфологически *нерукотворный* — это русская стадия эволюции старославянизма *нерукотворенный*» (Мурьянов М.Ф. Из наблюдений над текстами Пушкина. I. Эпитет «нерукотворный». С. 124). Примерно в то же время Жуковский употребляет формулу «нерукотворный храм» в послании «К Вяземскому (Ответ на его послание к друзьям)» (опубликовано в «Российском музее» в 1815 году): «...И музы не страшись! В нерукотворный храм // Стезей цветущею, но скрытою от света // Она ведет поэта». На этот текст и его возможную роль в генезисе пушкинского «Памятника» указал проф. Кайль. См.: Keil, Rolf-Dietrich. *Nerukotvornyj — Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes*. S. 280.

¹¹³Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. СПб., 1790. С. 420 (фотолитографическое воспроизведение: М.: Academia, 1935; мы воспроизводим радищевский текст, слегка модернизируя его ор-

фографию и пунктуацию). На переключки пушкинского стихотворения со «Словом о Ломоносове» впервые обратил внимание Б.С. Мейлах, заявивший, что «Памятник» «является своеобразным итогом творческого пути Пушкина в свете именно тех критериев, которые были выдвинуты Радищевым» (Мейлах Б.С. Пушкин и его эпоха. М.: ГИХЛ, 1958. С. 516). Разумеется, «радищевские критерии» были истолкованы в духе господствовавших представлений о наследии «пламенного революционера и патриота»: «Пушкин продолжает здесь радищевскую патристическую идею о значении поэта в потомстве, о величии русского языка, о подвиге вдохновенного независимого гения во славу земли русской и ее народа» (С. 517). Для того чтобы согласовать радищевский текст с идеологией русско-советского патриотизма, Мейлаху пришлось *купировать* его при цитировании — в частности, исключить мысль о том, что слово важнее государственности... Естественно, что Мейлах не обратил внимания на действительно важные моменты, сблизжающие пушкинский и радищевский тексты: противопоставление нетленного и нематериального памятника каменному «столпу», мысль о неравенстве судьбы поэта судьбе империи, решение темы вечности поэтического Слова в подчеркнуто сакральной образности («Слово твое, живущее присно и во веки в творениях твоих»; ср. литургическую формулу: «Ныне и присно и во веки веков»). Однако очевидная тенденциозность интерпретации не ликвидирует верности самого наблюдения. Представители петербургского «академического» литературоведения тем не менее никаких связей пушкинского и радищевского текстов не видят. «Сходство же лексики и отдельных стиливых оборотов объясняется общностью стилиевой базы, в равной мере (!) определявшей поэтику «Памятника» и выдержанного в рамках риторических правил «Слова о Ломоносове» Радищева» (Стенник Ю.В. Пушкин и русская литература XVIII века. СПб.: Наука, 1995. С. 323). Особенно умилительно здесь это «в равной мере»!

¹¹⁴См. об этом: Новонайденный автограф Пушкина. Подготовка текста, статья и комментарии В.Э. Вацура и М.И. Гиллельсона. М.; Л.: Наука, 1968. С. 100—105.

¹¹⁵Вообще в 1830-е годы известная мифологизация екатерининских времен (особенно заметная на фоне чрезвычайно резких высказываний Пушкина о Екатерине в начале 20-х годов) оказалась важным компонентом культурно-политической позиции писателей пушкинского круга. См.: Новонайденный автограф Пушкина. Подготовка текста, статья и комментарии В.Э. Вацура и М.И. Гиллельсона. С. 87—95; Проскурина В.Ю. Второй «Портрет» Гоголя // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. М.: Новое литературное обозрение, 1995/1996. С. 227—228.

¹¹⁶Ср. в этой связи мысль Ренаты Лахманн о том, что в пушкинском тексте «пиит» оказывается субститутом (и как бы эквивалентом) горациевского pontifex, «первосвященника», верховного жреца, выс-

тупавшего символом вечности Рима. См.: *Lachmann, Renate. Imitatio und Intertextualität: Drei russische Versionen von Horaz's Exegi monumentum.* S. 210. На значимость в соответствующем контексте именно церковнославянской формы указал Г.Г. Красухин. См.: *Красухин Г.Г. Покой и воля: Некоторые проблемы пушкинского творчества.* С. 247—248.

¹¹⁷Вяч. В. Иванов справедливо отметил, что сочетание «всяк... язык» представляет собой «прямую цитату из церковнославянского библейского текста»: оно встречается и в Ветхом, и в Новом Завете (*Иванов Вяч. В. К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина // Лотмановский сборник. Вып. 1. Ред.-составитель Е.В. Пермяков. М.: ИЦ-Гарант, 1994. С. 417*).

ПРИЛОЖЕНИЯ

ЧТО СКРЫВАЛОСЬ ПОД ПАНТАЛОНАМИ

¹*Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 575, 576).

²См. об этом: *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII века. Л.: Наука, 1977. С. 341.

³*Вигель Ф.Ф.* Записки. Часть вторая. Изд. «Русского Архива». М.: Университетская тип., 1892. С. 38

⁴Об отношении к моде в первые годы революции (до падения Робеспьера) см. ценную статью: *Harris, Jennifer.* The Red Cap of Liberty: A Study of Dress Worn by French Revolutionary Partisans, 1789—1794 // *Eighteenth-Century Studies*, 1981, Vol. 14. P. 283—312.

⁵*Майков А.А.* Неудачный сговор, или Помолвил да не женился. Комедия в одном действии. СПб., 1794. С. 15—16.

⁶См.: *Boucher, François.* Histoire du costume en Occident de l'antiquité a nos jours. Paris: Flammarion, 1965. P. 343.

⁷Обзор мод и стиля жизни incroyables эпохи Директории см., например, в обобщающих работах: *Robiquet, Jean.* La vie quotidienne au temps de la Révolution. Paris: Librairie Hachette, 1938. P. 239—251; *Godechot, Jacques.* La vie quotidienne en France sous le Directoire. Paris: Hachette, 1977. P. 146—164. См. также специальное исследование: *Weigert, R.A.* Incroyables et merveilleuses. Paris, 1955.

⁸Ср. мнение историка моды: «...We must recognize that the Merveilleuses and Incroyables can hardly have been typical of their period, but rather represented an extreme version of modish behavior, and were perceived as even more outrageous than they were» (*Steele, Valerie.* Paris Fashion: A Cultural History. New York — Oxford: Oxford University Press, 1988. P. 52).

⁹ *Саблуков Н.А.* Записки // Цареубийство 11 марта 1801 года. Записки участников и современников. СПб.: Издание А.С. Суворина, 1907. С. 22.

¹⁰ *Вигель Ф.Ф.* Записки. Ч. 1. М., 1891. С. 141.

¹¹ *Тургенев А.М.* Записки // Русская старина, 1885. Т. 47. Сентябрь. С. 381. Некоторые дополнительные архивные сведения о реакции на «антимодные» указы Павла со стороны дипломатических представительств ряда европейских дворов см. в кн.: *McGrew, Roderick.* Paul I of Russia. Oxford: Clarendon Press, 1992. P. 210, 212.

¹² *Pellegrin, Nicole.* Les Vêtements Des La Liberté: Abécédaire des pratique vestimentaires en France de 1780 à 1800. Aix-en-Provence: Editions Alinea, 1989. P. 96.

¹³ См.: *Steele, Valerie.* Paris Fashion: A Cultural History. P. 32—36.

¹⁴ Сказанное не снимает, конечно, вопроса о том, что в тенденции к «опрошению», проявившейся в английской мужской моде, в свою очередь могла усматриваться известного рода эмоциональная и моральная подготовка французской революции. Так, Сергей Глинка склонен был, среди прочего, объяснять повреждение французских нравов влиянием английских мод. В своем «Ответе издателю Аглаи на замечания его о Русском вестнике» он с полным сочувствием приведет информацию, почерпнутую из книги «О участии Англичан в революции Французской»: «Спросите у Французов, и они вам скажут, что с принятием Английских мод, изменились они в чувствах, в рассуждениях, во нраве, словом сказать, во всем» (Русский вестник, 1808. Ч. II, № 5. С. 236). Следует заметить, что такой пронизательный мемуарист, каким был Вигель, точно указал и на предреволюционный генезис «англизации» французской моды, и на своеобразное идеологическое содержание этого процесса: «При несчастном Лудовике XVI, когда философизм и Американская война заставили мечтать о свободе, Франция от свободной соседки своей Англии перенесла к себе фраки, панталоны и круглые шляпы; между женщинами появились шпенцеры» (*Вигель Ф.Ф.* Записки. Часть вторая. Изд. «Русского Архива». М.: Университетская тип., 1892. С. 38).

¹⁵ См., например: *Аксаков С.Т.* Воспоминание об Александре Семеновиче Шишкове // Аксаков С.Т. Собр. соч. в четырех томах. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1955. С. 291.

¹⁶ *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. М.: Книга, 1990. С. 127—128.

¹⁷ *Альтшуллер М.* Предтечи славяновильства в русской литературе (Общество «Беседа любителей русского слова»). Ann Arbor: Ardis, 1984. С. 18—19.

¹⁸ *Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. СПб., 1824. С. 430—431.

¹⁹ О культе Геркулеса в годы Революции см.: *Hunt, Lynn.* Politics, Culture, and Class in the French Revolution. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1984. P. 94—119.

²⁰См.: *Hunt, Lynn. Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. P. 81—83. Здесь, между прочим, воспроизведены две картинки из редкой брошюры «*Caricatures politiques*» (1798), изображающие аккуратного l'indépendant, одетого точно в ту одежду, которая была запрещена указом Павла (круглая шляпа, фрак, жилет, сапоги поверх панталонов и т.п.), и почти маскарадно выглядящего l'exclusif — «*массю д'еркюль в деснице*».

²¹Ср. сохранившийся в воспоминаниях генерала Кутлубицкого рассказ о стычке в петербургском театре молодого поручика князя Щербатова с немецким князьком, закончившейся тем, что Щербатов побил своего оппонента суковатой палкой, с которой сидел в театральных креслах, — «по тогдашней моде». Эту историю мемуарист относит к «последнему году царствования Екатерины II». См.: Рассказы о русской старине. С примечаниями С.Н. Шубинского. М.: В тип. М. Хана, 1871. С. 49—51 (впервые — Рассказы генерала Кутлубицкого о временах императора Павла. — Русский Архив, 1866. С. 1311).

²²*Mercier, Louis-Sébastien. Le Nouveau Paris*. Paris: Louis Michaud, <s.a.>. P. 256.

²³*Шишков А.С. Собрание сочинений и переводов*. Ч. 2. СПб., 1824. С. 459, 461—462.

²⁴В этом отношении разительную параллель шишковской симпатии к «*мужицкому*» и «*купеческому*» костюму составляют его восторги по поводу крестьянских речей, которые, по его мнению, «были очень похожи на язык старинных грамот» (*Аксаков С.Т. Воспоминание об Александре Семеновиче Шишкове*. С. 295). Шишков мог умиляться языковому архаизму речений своих мужиков, но не мог рекомендовать их в качестве образца и основания для реформирования языка современной словесности.

²⁵*Шишков А.С. Собрание сочинений и переводов*. Ч. 16. СПб., 1834. С. 97—98.

²⁶Соединить теорию с практикой и обрядиться в мурmolки и зипуны рискнули только славянофилы — да и то, как известно, без особого успеха.

²⁷*Берков П.Н. История русской комедии XVIII века*. С. 342—343.

²⁸*Вигель Ф.Ф. Записки*. Ч. 1. М., 1891. С. 180.

²⁹*Саблуков Н.А. Записки*. С. 94. Мы позволили себе поправить пунктуацию сборника «Цареубийство...», искажающую смысл сообщенной Саблуковым информации.

³⁰*Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни*. М.: Изд. Московского университета, 1985. С. 48.

³¹О женских модах в России начала 19 в. как о культурном факте и форме «индивидуального самовыражения» женщины см. новейшую статью: *Goscilo, Helena. Keeping A-Breast of the Waist-land: Women's Fashion in Early-Nineteenth-Century Russia // Russia — Women — Culture*.

Edited by Helena Goscilo and Beth Holmgren. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1996. P. 31—63.

³²Карамзин <Н.М.>. Сочинения. Том 7. М., 1803. С. 301—302.

³³См. об этом: *Steele, Valerie*. Paris Fashion: A Cultural History. P. 36—40.

³⁴*Soulavie, J.-L.* Mémoires historiques et politiques du règne de Louis XVI. Paris, 1801. V. 6. P. 43.

³⁵Подобные же интерпретации французской моды в конце 18 века имели место, например, в Англии. Крупнейший современный историк костюма по этому поводу замечает: «It was easy for moralists to link the laxness of manners and the licentious dressing of the French with an alien, republican political system; caricaturists were quick to point out the possible moral and political decay which may be the consequence of adopting Gallic modes» (*Ribeiro, Aileen*. Dress and Morality. NY: Holmes & Meier Publishers, Inc., 1986. P. 118).

³⁶Ср. тонкие наблюдения Ричарда Пайпса, показавшего тесную связь политических идей Карамзина периода «Вестника Европы» с его общекультурными воззрениями: *Pipes, Richard*. Karamzin's Memoir on Ancient and Modern Russia: A Translation and Analysis. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. P. 48.

³⁷Карамзин <Н.М.>. Сочинения. Том 7. М., 1803. С. 304—305.

³⁸Заслуживает быть отмеченным, что систему аргументации Карамзина усвоили сторонники формирующегося романтического национализма, близкие к «славенофильскому» лагерю. Почти все нападки С. Глинки на «моды и роскошь» в «Русском вестнике» — не что иное, как вариации на карамзинские темы. Глинка исходит из карамзинской оппозиции «мода» — «природа», отстаивая, как последовательный руссоист, «природную» точку зрения. Эта «органическая» аргументация будет поддерживаться и позднейшими ненавистниками западной моды — от Грибоедова («наперекор стихиям») до Ф.Ф. Вигеля.

³⁹*Вяземский П.А.* Записные книжки: 1813—1848. Изд. подготовила В.С. Нечаева. М.: Изд. АН СССР, 1963. С. 20.

⁴⁰*Кирсанова Р.М.* Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв.: Опыт энциклопедии. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1995. С. 195—196. Ср. также: *Кирсанова Р.М.* Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX века. М.: Книга, 1989. С. 169.

⁴¹См.: *Ribeiro, Aileen*. The Art of Dress: Fashion in England and France 1750 to 1820. New Haven & London: Yale University Press, 1995. P. 104—105.

⁴²В частности, наряду с обтягивающими панталонами инкройбли ввели в моду и широкие, мешковато сидящие штаны, носившиеся заправленными в сапоги. О том, как они выглядели, дает весьма наглядное представление многократно воспроизводившаяся картинка Шарля Верне («Incroyable», 1797—1798). Кстати, позволим

себе скорректировать категорическое утверждение Р.М. Кирсановой о том, что «уже к 1803 г. панталоны исчезли из гардероба шеголей». Когда П.И. Макаров в статье 1803 г. сообщает, что «из молодых людей только те, кто не умеют одеваться, употребляют еще панталоны», он имеет в виду именно и только панталоны этого «парижского» типа. Об этом можно судить по знаменитой карикатуре из журнала «*Charis*», изображающей молодого шеголя в виде двуликого Януса. Одна его половина, обращенная к комоду, на котором написано «1802», облачена в типичное одеяние *incroyable*, то есть во фрак, гессенские сапоги и заправленные в них мешковатые панталоны; дополняют картину очки, толстый галстук, небрежная прическа, круглая шляпа и трость-палка в руке. Вторая половина шеголя, повернутая к комоду с цифрой «1803», одета в шитый золотом мундир, кюлоты и белые чулки с башмаками; при мундире шапа и треуголка; голова напудрена. Объясняется эта стремительная перемена облика тем, что Наполеон, в 1803 г. объявивший себя пожизненным Первым консулом и окруживший себя новым двором, ввел официальную одежду на манер старых придворных одеяний и стал всячески поощрять воскрешение старых, предреволюционных мод и обычаев. Новое поветрие, однако, продержалось недолго и не смогло изменить определившейся траектории моды: даже после провозглашения Империи (1804) «новые мундиры на старый лад» использовались только при дворе и в официальных церемониях.

⁴³ *Ribeiro, Aileen*. The Art of Dress. P. 107.

⁴⁴ См. воспроизведение модных картинок из «*Le Beau Monde*» 1807 и 1808 гг. в изд.: *Cunnington, C. Willet & Phillis*. Handbook of English Costume in the Nineteenth Century. London: Faber and Faber, Ltd., 1959. P. 66, 68; *Laver, James*. The Concise History of Costume and Fashion. NY: Harry N. Abrams, Inc., 1969. P. 159.

⁴⁵ Вообще следует отметить, что немало путаницы в изучение динамики моды вносит одно чисто терминологическое обстоятельство: для обозначения двух модификаций длинных штанов в английском языке существовали два разных слова — *pantaloon* (собственно панталон) и *trousers* (то, что впоследствии в России стали называть брюками). В русском (как и во французском) языке для обозначения разных типов штанов особых понятий не выработалось: и то и другое называли «панталонами» (иногда с добавкой уточняющего эпитета: «узкие» или «широкие»). Говоря о «панталонах», современники часто подразумевали совершенно разные вещи.

⁴⁶ *Ribeiro, Aileen*. The Art of Dress. P. 107.

⁴⁷ Остафьевский архив князей Вяземских. Т. I. СПб., 1899. С. 166.

⁴⁸ *Батюшков К.Н.* Сочинения в двух томах. Т. 1. М: Художественная литература, 1989. С. 288.

⁴⁹ *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений. Т. 7. СПб., 1882. С. 255.

⁵⁰См., напр.: *Goscilo, Helena*. Keeping A-Breast of the Waist-land. P. 33.

⁵¹*Вигель Ф.Ф.* Записки. Ч. 1. М.: Издание «Русского Архива», 1891. С. 166.

⁵²См., например: *Driver, Sam*. Puškin and Dandyism. // *Driver, Sam*. Puškin: Literature and Social Ideas. NY: Columbia University Press, 1989. P. 80. Впрочем, по отношению к более позднему периоду в работе Драйвера высказано много тонких и продуктивных идей.

⁵³Анахроничность самого термина подтверждается тем, что даже французским языком слово «dandy» было адаптировано только в 1820 г. (см.: *Martin-Fugier, Anne*. La vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815—1848. Paris: Fayard, 1990. P. 351). Само слово «денди» стало известно французам во второй половине 10-х годов и первоначально воспринималось как яркий экзотизм. Еще в 1823 году оно требовало специальных разъяснений для французской публики. См.: *Prevost, John C.* Le dandysme en France (1817—1834). Geneve: Librairie E. Droz; Paris: Librairie Minard, 1957. P. 69—73. Примечательно, что одним из первых каналов, по которому пришло и было усвоено новое слово во Франции, оказался салон Марии Волконской — той самой, что должна была в пьеске Шишкова восхвалять русское народное платье! Видимо, слово «денди» было усвоено Пушкиным не ранее 1823 года — в атмосфере «европейской» Одессы и в англоманском окружении Воронцова; в 1819 г. Пушкин, судя по всему, вряд ли его знал.

⁵⁴Неполное соответствие «модного» облика молодого Пушкина «бреммелевскому» канону справедливо отмечает Вольфганг Киссель. См.: *Kissel, Wolfgang*. Puškins «mondänes Kostüm» — eine Marginalie zur Geschichte der russischen Mode // *Arion: Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft*. Band 1. Bonn: Bouvier Verlag, 1989. S. 178—179.

⁵⁵См.: *Moers, Ellen*. The Dandy: Brummell to Beerbohm. NY: The Viking Press, 1960. P. 32—33.

⁵⁶*Moers, Ellen*. The Dandy. P. 36—37.

⁵⁷Впоследствии, когда утратилось живое ощущение поэтики истинного «бреммелевского» дендизма, «холодность» Чаадаева могла восприниматься как следствие физиологической аномалии. Такой тонкий исследователь, как М.О. Гершензон, замечал в этой связи о своем герое: «Есть, кажется, основания предполагать, что он страдал врожденной атрофией полового инстинкта...» (*Гершензон М.О.* Грибоедовская Москва; П.Я. Чаадаев; Очерки прошлого. М.: Московский рабочий, 1989. С. 177). Однако даже если у экстраординарного поведения Чаадаева имелись и биологические объяснения, это ни в коем случае не снимает вопроса о его культурной значимости.

⁵⁸Об этом см., в частности, исследование: *Cryle, Peter*. Geometry in the Boudoir: Configurations of French Erotic Narrative. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.

⁵⁹На то, что соответствующие стихи содержат аллюзию на картину Альбано, указал В. Набоков: Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Revised Edition. Vol. 2. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975. P. 105.

⁶⁰Ribeiro, Aileen. The Art of Dress. P. 105.

⁶¹Ribeiro, Aileen. The Art of Dress. P. 107.

⁶²Русский архив, 1891, 1. С. 400.

⁶³В.В. Вересаев, включив фрагмент из мемуаров Фадеева в известную антологию «Пушкин в жизни», отметил его как сомнительный — на том основании, что в 1820 г., согласно письму Н.Н. Раевского к дочери, екатеринославским губернатором был не Шемиот, а Карагеоргий. См.: *Вересаев В.В.* Пушкин в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. Изд. 6. Т. I. М.: Советский писатель, 1936. С. 145. Однако Вересаев усомнился напрасно: его ввела в заблуждение сложная номенклатура губернских административных должностей в александровской России. В 1820 г. екатеринославским губернатором действительно был И.Х. Карагеорги, однако вице-губернатором и *гражданским губернатором* был В.Л. Шемиот (см.: *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Изд. 2. Л.: Наука, 1988. С. 181, 495). В известное издание «Пушкин в воспоминаниях современников» (1974) мемуары Фадеева не вошли, видимо, по цензурным причинам — как «опорочивающие» национального гения.

⁶⁴*Винокур Г.О.* Русский язык: Исторический очерк // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. С. 93.

⁶⁵*Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. СПб., 1824. С. 342.

⁶⁶Сатирические журналы Н.И. Новикова. Ред., вступ. статья и комментарии П.Н. Беркова. М.; Л.; Изд. АН СССР, 1951. С. 490.

⁶⁷*Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. СПб., 1824. С. 343—344.

⁶⁸*Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. СПб., 1824. С. 361.

⁶⁹*Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. СПб., 1824. С. 368.

⁷⁰*Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. СПб., 1824. С. 386.

⁷¹Впрочем, в употребленном им сравнении можно усмотреть намек и на лакейскую одежду.

⁷²*Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. СПб., 1824. С. 27—28.

⁷³*Станевич Евстафий.* Рассуждение о Руском языке. СПб. Ч. 2. С. 8.

⁷⁴Русский вестник, 1808. Ч. 3. № 7. С. 77.

⁷⁵О некоторых аспектах этой концепции (преимущественно на английском материале) см. краткие, но весьма содержательные замечания в кн.: *Abrams M.H. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. NY: W.W. Norton & Co., Inc., 1958. P. 290—291.

⁷⁶*Шишков А.С.* Опыт рассуждения о первоначалии, единстве и разности языков, основанный на исследовании оных // *Известия Российской Академии*. Кн. 5. СПб., 1817. С. 8.

⁷⁷*Шишков А.С.* Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. СПб., 1824. С. 27—28.

⁷⁸В этом смысле Шишков на несколько десятилетий предвосхитил многих западных мыслителей романтической эпохи. В Америке, например, соответствующая проблематика стала активно обсуждаться лишь между 1830—1855 гг. См. богатую материалом работу: *Kilgerman, Jack. «Dress» or «Incarnation» of Thought: Nineteenth-Century American Attitudes Towards Language and Style* // *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1973. Vol. 117, № 1. P. 51—58.

⁷⁹Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX века. Вступ. статья и сост. А.Н. Соколова. подгот. текста и прим. Н.М. Гайденкова и В.П. Степанова. Л.: Советский писатель, 1969. С. 450—451.

⁸⁰Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения. Под ред. С.Д. Балухатого, Н.К. Пиксанова и О.В. Цехновицера. Вып. 1. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1938. С. 375—376.

⁸¹*Проскурин О.А.* Неизученный эпизод полемики о старом и новом слоге (Из литературного наследия А.Е. Измайлова) // *Известия АН СССР. Сер. литературы и языка*, 1984. Т. 43, № 1. С. 87.

⁸²Улей, 1811. Ч. 1. С. 8. Цит. в работе: *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры. С. 428.

⁸³См.: *Брискман М.А.* В.Г. Анастасевич (1775—1845). М.: Изд. Всесоюзной книжной палаты, 1958. С. 65—67.

⁸⁴*Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры: «Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва // *Успенский Б.А. Избранные труды*. Т. 2. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994. С. 469.

⁸⁵См. наш комментарий в изд.: Арзамас. Сборник в двух книгах. Кн. 1. С. 507—508.

⁸⁶В своем комментарии к «Происшествию в царстве теней» Боброва Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский пишут по поводу формулы «пахнет стариной»: «Любопытно отметить, что этот галлицизм мог вызывать возражения даже у Вяземского. Критикуя стихотворение Полевого «Поэтический анахронизм или стихи в роде Василия Львовича Пушкина и Ивана Ивановича Дмитриева», где, между прочим, имеются строки:

Паркет и зала с позолотой
Так пахнут скукой и зевотой, —

Вяземский замечает в «Старой записной книжке»: «Паркет *пахнет* зевотой! Что за галиматья! А какое отсутствие вкуса и приличия, литературное бесстыдство в глумлении подобными стихами над изящными образцовыми стихами Дмитриева!» <...> Между тем, данное выражение у Полевого, может быть, пародирует стиль карамзинистов, тогда как то обстоятельство, что Вяземский не замечает пародийного смысла в употреблении этого выражения, может объясняться тем, что Вяземский сам принадлежит к карамзинистам» (*Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. II. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994. С. 496—497). Такое столкновение — плод недоразумения. Как можно заметить, сам Вяземский не обвиняясь прибегает к соответствующему галицизму (наряду с кафтаном, пахнувшим стариной, в его писаниях можно встретить и «запах новизны», и другие подобные выражения). Вяземский, конечно, протестует не против использования формулы «пахнуть чем-либо» (в качестве кальки *il sent de...*) как пародического знака карамзинистского стиля, но против ее некорректного использования. В формуле «пахнет зевотой» Вяземский, видимо, усматривал слишком сильный налет «вещественности», делающий само выражение чуждым истинному вкусу. Примечательно, что сочетание «пахнет скукой» протестов Вяземского не вызвало.

⁸⁷Соревнователь просвещения и благотворения, 1821, № 2. С. 306—307.

⁸⁸*Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1959. С. 331.

⁸⁹*Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. С. 332.

⁹⁰Соревнователь просвещения и благотворения, 1821, № 4. С. 96.

⁹¹Соревнователь просвещения и благотворения, 1821, № 5. С. 216, 217.

⁹²Характерно, между прочим, что в «употреблении» Бестужев видит не власть безличного «обычая» (как Шишков), но плод индивидуальных творческих усилий. Это выдвижение на первый план индивидуального начала было важным новым нюансом в осмыслении языковых процессов, свидетельствующим о новых тенденциях в русской предромантической культуре.

⁹³*Катенин П.А.* Размышления и разборы. С. 183. (Сын отечества, 1822, № 13. С. 252).

⁹⁴Сын отечества, 1822, № 20. С. 262.

⁹⁵Шишков А.С. Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. С. 162–163.

⁹⁶Шишков А.С. Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. С. 164.

⁹⁷См.: *Проскурин О.А.* Новый Арзамас — Новый Иерусалим: Литературная игра в культурно-историческом контексте // Новое литературное обозрение, 1996, № 19. С. 81, 113, 115.

⁹⁸*Карамзин Н.М.* Избранные сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1964. С. 235, 238.

⁹⁹См.: *Громбах С.М.* Примечания Пушкина к «Евгению Онегину» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка, 1974. Т. 33, № 3. С. 223.

¹⁰⁰Шишков А.С. Собрание сочинений и переводов. Ч. 2. С. 29.

¹⁰¹Как известно, примечание к XXVI строфе вошло только в отдельное издание 1-й главы и было удалено из издания полного текста романа (1833). Это объясняется, видимо, тем, что к тому времени полемика с Шишковым утратила для Пушкина свою актуальность — не говоря уже о том, что и его воззрения по литературно-языковым вопросам существенно изменились. Примечательно, что, просматривая в конце 1826 г. статью Вяземского «О жизни и сочинениях Озерова» (видимо, для задуманного переиздания), написанную в 1816 году и насыщенную «арзамасской» полемикой, Пушкин в отчетливо полемической фразе: «Новейшие, рабски следуя древним, приняли их мерку, не заботясь о выкройке их» — подчеркнул слова «мерка» и «выкройка» и написал на полях: «перестань, не шали» (XII, 231). Показательно, что Вяземский вынул Пушкину. В последней версии статьи эта фраза приобрела такой вид: «Новейшие, рабски следуя древним, приняли их объем...» (*Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. Т.1. СПб.: Издание гр. С.Д. Шереметева. 1878. С. 41).

ЧЕМ ПАХНУТ ЧЕРВОНЦЫ?

¹Следует подчеркнуть, что вопрос о «формальных особенностях» далеко не элементарен. Образ текстолога, который «обладает полным пониманием издаваемого текста и полным знанием языка и художественной системы автора», в свое время рисовался Б.В. Томашевскому как заведомо условный идеал. «В действительности, — пояснял ученый, — понятно, этого не бывает. Есть опасность не вполне понять даже самый простой текст. Что же касается языка и поэтики, то при современном состоянии русской филологии, при отсутствии справочных руководств, словарей и т.п. нечего мечтать о таком идеале» (*Томашевский Б.В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. М.: Искусство, 1959. С. 163). Семь десятилетий спустя после первого издания книги Томашевского ситуация в русской филологии не намного улучшилась.

²*Лернер Н.О.* О Пушкине. IV. Поправка к тексту «Скупого рыцаря» // Русская старина, 1912. Т. XLIII, № 4. С. 112–113.

³Ветловская Е.В. Чем пахнут сребреники Иуды? // Русская литература, 1991, № 3. С. 90.

⁴Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. Драматические произведения. <М.; Л.>: Изд. АН СССР, 1935. С. 507.

⁵Из истории советского академического издания сочинений Пушкина: Обсуждение тома драматургии на заседании Пушкинской комиссии 21 апреля 1936 г. (Публикация А.Л. Гришунина). // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука, 1991. С. 268.

⁶Из истории советского академического издания сочинений Пушкина. С. 270.

⁷Из истории советского академического издания сочинений Пушкина. С. 274.

⁸Ветловская Е.В. Чем пахнут сребреники Иуды? // Русская литература, 1991, № 3. С. 90.

⁹Ветловская Е.В. Чем пахнут сребреники Иуды? С. 91–92.

¹⁰У Пушкина мы имеем единственный случай пропуска рифмующейся конструкции — в стихотворении «Телега жизни»; возможность такого пропуска (обусловленного невозможностью воспроизвести в печати матерную брань) базируется на способности читателя без труда «реконструировать» недостающий словесный компонент. Об этом пушкинском приеме см.: *Shaw, J. Thomas. Pushkin's Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry.* Columbus, OH: Slavica, 1994. P. 296.

¹¹О связи «Скупого рыцаря» с шекспировской драматургией см.: *Лернер Н.О.* Рассказы о Пушкине, Л., 1929. С. 218–219; *Мануйлов В.А.* К вопросу о возникновении замысла «Скупого рыцаря» Пушкина // Сравнительное изучение литератур: Сборник статей к 80-летию академика М.П. Алексеева. Л.: Наука, 1976. С. 260–262; *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988, С. 54–56; *Долинин А.А.* Заметка к проблеме «Пушкин и Шекспир»: О подзаголовке «Скупого рыцаря» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту: Тартуский университет, 1992. С. 183–189; *Shaw, J. Thomas. Pushkin's Poetics of the Unexpected.* P. 239–248, 327–328 (особенно ценная работа, демонстрирующая проявления «шекспиризма» на нескольких уровнях пушкинской пьесы). Опровергнуть связь «Скупого рыцаря» с поэтикой Шекспира попыталась недавно В.Е. Ветловская. См.: *Ветловская В.Е.* «Чистая английская, шекспировская манера!» // Русская литература, 1995, № 2. С. 130–139.

¹²*Mirsky D.S.* Pushkin. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1963. P. 167 (впервые книга опубликована в 1926 г.).

¹³Трудно согласиться в этой связи с построениями, предложенными в весьма интересной статье Н.В. Беляка и М.Н. Виролайнен о «Маленьких трагедиях». Исследователи исходят из того, что «в основу поэтики каждой из четырех «маленьких трагедий» положен строго выдержанный исторический принцип: художественный универсум каж-

дой из них строится по законам той картины мира, которую исторически сложила и запечатлела в своем искусстве (прежде всего, драматическом и театральном) каждая из четырех изображенных в цикле эпох». В выбранных Пушкиным местах действия «Скупого рыцаря» ими усматриваются «отчетливо заданные верх, низ и середина, формирующие устройство средневекового театрального действия в соответствии со средневековой картиной мира. Пространственные координаты — они же и ценностные: верх — небо, низ — ад, середина — земля» (Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории: Судьба личности — судьба культуры // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука, 1991. С. 80). Однако, во-первых, устройство средневекового сценического пространства было не совсем таким, как описывают его Беляк и Виролайнен (см. хотя бы: Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление, X—XIII вв. М.: Искусство, 1989). Во-вторых, форма и принципы характерологии пушкинской пьесы резко противоречат средневековой драматургии. Показательно, что для объяснения резкого несоответствия пушкинской пьесы «ценностным координатам» средневекового театра (в башне-«раю» встречаются не ангелы, святые и праведники, а «проклятый» еврей и будущий отцеубийца) исследователям приходится прибегать к чрезвычайно изощренным, но не всегда убедительным аргументам («... Пушкиным изображено не средневековье как таковое, а средневековье в его критической точке, в момент, когда рушится отработанная им система ценностей. <...> Поэтика пространства «Скупого рыцаря» в точности выражает переворот, совершившийся в культурном космосе. Небеса Барона — под землей. <...> Противопоставленная же подвалу башня — не рай, не небеса, а ад Альбера». С. 80). Кажется, в связи с пространственными моделями «Скупого рыцаря» естественнее было бы вспомнить пьесы Шекспира — например, «Ричарда III», где местом действия оказываются «Комната в башне», «Комната во дворце», «Тронный зал во дворце» и т.д.

¹⁴Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ГИХЛ, 1957. С. 315.

¹⁵См.: Michelson, *Hijman*. The Jew in Early English Literature. New York: Hermon Press, 1972. P. 66—96.

¹⁶«Гуманизация» Шейлока была осуществлена только в 18 веке гением выдающегося английского актера Чарльза Маклина. Когда Маклин впервые сообщил труппе Друри Лейн, что намерен исполнять роль Шейлока в серьезном регистре, он был попросту осмеян: настолько для всех было очевидно, что Шейлок — это чисто буффонный персонаж. Он и исполнялся до того как буффонно-шутовская роль — как комический урод с утрированно длинным носом. Постановка «Венецианского купца» в Друри Лейн 14 февраля 1741 года с Маклином в роли Шейлока произвела переворот не только в восприятии образа

Шейлока, но и в толковании шекспировского театра в целом. Шейлок впервые предстал перед публикой как герой, способный вызывать и ужас, и сострадание. Рисунок роли, заданный Маклином, предопределил ее восприятие и толкование последующими поколениями, что не в последнюю очередь поддерживалось сценическим долголетием актера: с момента премьеры он выступал в роли Шейлока без малого пятьдесят лет! Если зрителями первых представлений была публика Августианской эпохи (на постановку откликнулся восторженным экспромтом Александр Поуп), то последние представления могла видеть молодежь поколения романтиков. Подробнее см.: *Felsenstein, Frank. Anti-Semitic Stereotypes: A Paradigm of Otherness in English Popular Culture, 1660—1830.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995. P. 167—186.

¹⁷Мифологизации еврейского ростовщичества в средневековой Европе посвящена специальная глава («The Attack upon Usury») в классическом исследовании: *Trachtenberg, Joshua. The Devil and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and Its Relation to Modern Antisemitism.* New Haven: Yale University Press, 1943. P. 188—194. После Трахтенберга на эту тему написаны десятки работ.

¹⁸Пушкин знал об осуждении ростовщичества средневековыми теологами, как и о последствиях, к которым это привело. См.: *Hollam, M. View of the State of Europe during the Middle Ages.* From the sixth London edition. NY: Derby & Jackson, 1857. P. 484. Французский перевод классической книги Халлама находился в библиотеке Пушкина и, судя по всему, был им внимательно прочтудирован.

¹⁹О еврейской колонии в Англии 16-го — начала 17 в. см., например: *Roth, Cecil. A History of the Jews in England.* Third edition. Oxford: Clarendon Press. 1964. P. 135—144. В последнее время предпринимаются активные попытки пересмотреть традиционные представления о малочисленности и факультативной роли евреев в елизаветинской Англии. См.: *Shapiro, James. Shakespeare and the Jews.* New York: Columbia University Press, 1996. P. 62—76. Однако качественных изменений в традиционную картину вновь найденные документальные материалы и попытки новых интерпретаций пока не вносят.

²⁰*Trachtenberg, Joshua. The Devil and the Jews.* P. 190. О ростовщичестве как теме елизаветинской литературы см.: *Wright, Celeste Turner. Some Conventions Regarding the Usurer in Elizabethan Literature // Studies in Philology, 1934, XXXI.* P. 176—197.

²¹Вопрос об источниках богатства Барона недавно попытался пересмотреть историк-экономист А.В. Аникин. Он совершенно справедливо подверг критике советских авторов, которые усматривали в пушкинской пьесе «критику буржуазных отношений». Аникин вполне убедительно показал, что ни «банкиром», ни «капиталистом» Барон не являлся. Но то, что Барон не был и ростовщиком, исследователю доказать все же не удалось. Пушкин прекрасно знал (в отличие от своих

незадачливых «марксистских» интерпретаторов), что ростовщичество отнюдь не является порождением «буржуазного общества». Характерно, что, доказывая чуждость Барона ростовщичеству, Аникин вынужден прибегать к несколько курьезным натяжкам: «шесть сундуков» золота Барон, по его мнению, мог скопить — при аскетическом образе жизни — посредством взывания феодальной подати и поборов с горожан и проезжающих купцов! (см.: *Аникин А. В.* Из реально-исторического комментария к «Скупому рыцарю» // *Временник Пушкинской комиссии.* Вып. 23. Л.: Наука, 1989. С. 111—115). Впрочем, исследователь быстро внес в свою концепцию важные уточнения. Он подсчитал, что при емкости сундука в 0,25 кубических метра (1 x 0,5 x 0,5) золотые запасы Барона должны были составлять более 20 тонн — при том, что во всей Европе с 1351 по 1450 г. было добыто меньше 70 тонн золота! На основании этих расчетов Аникин пришел к выводу, что Барон хранил свои сокровища не в сундуках, а в больших ларцах (см.: *Аникин А. В.* Муза и мамона: Социально-экономические мотивы у Пушкина. М.: Мысль, 1989. С. 120). С точки зрения истории экономики это достаточно убедительно. Но ведь у Пушкина-то фигурируют все же не ларцы, а сундуки с золотом!.. Метод «реальной критики» и неизжитое представление о социальном (и даже экономическом!) «реализме» пушкинского творчества закономерно завели исследователя в тупик.

²²См. об этом: *Friedlander, Gerald.* Shakespeare and the Jew. London: George Routledge & Sons, Ltd., 1921. P. 17—21; *Gwyer, John.* The Case of Dr Lopez // *Transactions of the JHSE,* 1952, XVI. P. 163—184; *Katz, David S.* The Jews in the History of England. Oxford: Oxford University Press, 1994 (по ук.). Долгое время считалось, что обвинение Лопеца не имело под собой реальных оснований и было вызвано политическими интригами; сама Елизавета как будто не вполне верила в виновность своего врача, пожертвовав им только под давлением «общественного мнения». Однако недавно достаточно определенно установлено, что Лопец действительно был вовлечен в придворный заговор.

²³*Friedlander, Gerald.* Shakespeare and the Jew. P. 17.

²⁴Б.В. Томашевский неопровержимо показал, что некоторые коллизии и целые сцены «Скупого рыцаря» варьируют Мольера. См.: *Томашевский Б. В.* «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л.: Советский писатель, 1960. С. 269—281. Ю.М. Лотман высказал интересную гипотезу об отражении в пьесе мотивов творчества французских поэтов-либертенгов. См.: *Лотман Ю. М.* Пушкин и поэты французского либертинажа XVII века: К постановке проблемы // *Лотман Ю. М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 357—362.

²⁵См., в частности, классические работы Д.П. Якубовича: Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер

Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сборник статей. Л.: ГИЗ, 1926. С. 160—187; Реминисценции из Вальтер-Скотта в Повестях Белкина // Пушкин и его современники. Вып. 37. Л.: Изд. АН СССР, 1928. С. 100—118. См. также новейшее исследование, содержащее ряд тонких наблюдений: *Hoisington, Sona Stephan. Pushkin's Belkin and the Mystifications of Sir Walter Scott // Comparative Literature*, 1981. Vol. 33., № 4. P. 342—357.

²⁶Русская старина, 1888, № 1. С. 27.

²⁷С. Хойзингтон вспоминает «Скупого рыцаря» в связи с «Повестями Белкина» вполне обоснованно (*Hoisington, Sona Stephan. Pushkin's Belkin and the Mystifications of Sir Walter Scott*. P. 345).

²⁸О еврейских характерах у В. Скотта см.: *Rosenberg, Edgar. From Shylock to Svengali: Jewish Stereotypes in English Fiction*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1960. P. 73—115.

²⁹«Влияниям» Шекспира на «Айвенго» посвящено несколько страниц в пространном, но на редкость наивном и поверхностном исследовании: *Brewer, Wilmon. Shakespeare's Influence on Sir Walter Scott*. Boston: The Cornhill Publishing Company, 1925. P. 294—303. Брюер насчитывает в романе свыше полутора десятков цитат из десяти шекспировских пьес и несколько цитат из «Мальтийского еврея» Марло.

³⁰Ср. в связи с использованием слова «жид» в «Скупом рыцаре» мнение Х. Бирнбаума: «Given the for all intents and purposes synonymous use in this play of *žid*, encompassing a variety of connotations, it is perhaps safe to surmise an incipient stylistic split, that is to say, that *žid* in Puškin's time already had begun to assume a slightly archaizing, historical coloring if not yet any particular pejorative connotations (other than those contextually implicit in the image of the Jew as a type)». (*Birnbaum, Henrik. Some Problems with the Etymology and the Semantics of Slavic Žid «Jew» // Slavica Hierosolymitana: Slavic Studies of the Hebrew University*. Vol. VII. Edited by D. Segal, W. Moskovich and M. Taube. Jerusalem: The Magnes Press; The Hebrew University, 1985. P. 9). Заметим, что в пушкинских произведениях выбор слова «жид» или «еврей» всегда контекстуально мотивирован: в авторской речи практически всегда используется форма «еврей»; «жид» возникает как элемент чужого слова — характерно, что в «Братьях разбойниках», например, еврей возникает при авторской характеристике разбойничьей ватаги («И в черных локонах еврей»), жид — в рассказе-исповеди разбойника.

³¹*Lazar, Moshe. The Lamb and the Scapegoat: The Dehumanization of the Jews in Medieval Propaganda Imagery // Anti-Semitism in Times of Crisis*. Edited by Sander L. Gilman and Steven T. Katz. New York and London: New York University Press, 1991. P. 55.

³²На шекспировские коннотации темы еврея-«собаки» обратил внимание Дж. Томас Шоу (*Shaw, J. Thomas. Pushkin's Poetics of the Unexpected*. P. 246).

³³Все цитаты из Шекспира приводятся по изданию: A New Variorum Edition of Shakespeare. Edited by Horace Howard Furness. V. 7. The Merchant of Venice. Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1888.

³⁴*Scott, Walter*. Ivanhoe: A Romance. With introductory essay and notes by Andrew Lang. New York and Boston: E.B. Hall & Company, Inc. 1893. Vol. I. P. 55, 289; vol. II. P. 147, 156, 197.

³⁵*Scott, Walter*. Ivanhoe. Vol. II. P. 158 (Ch. 10).

³⁶К «Айвенго», судя по всему, восходят и некоторые другие детали, связанные с проблемой отношений еврея-ростовщика и его должников. Так, например, в пушкинской пьесе явно отозвались (в характерно «конспективном» виде) мотивы 20-й главы — пленение Исаака в замке Фронт-де-Бефа и его вынужденное — под угрозой пыток и мучительной смерти — согласие уплатить огромный выкуп. Ср.: «Без выкупа не выпущу его»; «Да знаешь ли, жидовская душа, // Собака, змей! что я тебя сейчас же // На воротах повешу»; «Я... я шутил. Я деньги вам принес». Мотив рыцарского слова, которое ничем не обеспечено, также диалогичен по отношению к Скотту. Ср.: *Scott, Walter*. Ivanhoe. Vol. I. P. 286 (Ch. 20).

³⁷См. в этой связи: *Shachar, Isaiah*. The Judensau: A Medieval Anti-Jewish Motif and Its History. London: Warburg Institute, University of London, 1974. Г.А. Гуковский склонен был толковать «свиную кожу» иначе — как атрибут теряющих смысл дворянских привилегий Альбера: «Что у него за душой? Во-первых, «свиная кожа» — пергамент с родословным древом, с гербом или с родословными, баронскими, феодальными патентами и правами» (*Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ГИХЛ, 1957. С. 316). Такое толкование, конечно, представляет собой плод недоразумения.

³⁸«Once I sat in a coach opposite a Jew — a symbol of old clothes' bags — an Isaiah of Hollywell Street. He would close the window; I opened it. He closed it again; upon which, in a very solemn tone, I said to him, "Son of Abraham! thou smellest; son of Isaac! thou art offensive; son of Jacob! thou stinkest foully. See the man in the moon! he is holding his nose at thee at that distance; dost thou think that I, sitting here, can endure it any longer?" My Jew was astounded, opened the window forthwith himself, and said, "he was sorry he did not know before I was so great a gentleman"» (*Coleridge, Samuel Taylor*. Collected Works. V. 14. Pt. 2. Table Talk. Edited by Carl Woodring. Routledge; Princeton University Press, 1990. P. 113—114). На Hollywell Street находилась известная в Лондоне барахолка; лондонскими старьевщиками были по преимуществу бедные евреи. См.: *Felsenstein, Frank*. Anti-Semitic Stereotypes: A Paradigm of Otherness in English Popular Culture. P. 278.

³⁹*Loeb, Isidore*. Notes sur l'histoire des juifs en Espagne. 1. La sentinelle contre les Juifs // Revue des études juives, 1882, VI. P. 117; *Lévi, Israel*. Le Juif de la légende. 1. L'odeur des Juifs // Revue des études juives, 1890, XX. P. 249—251.

⁴⁰*Le Guérer, Annick*. Scent: The Mysterious and Essential Powers of Smell. Translated from the French by R. Miller. New York: Turtle Bay Books, A Division of Random House, 1992. P. 122—123.

⁴¹*Le Guérer, Annick*. Scent. P. 121—122.

⁴²*Lévi, Israel*. Le Juif de la légende. 1. L'odeur des Juifs. P. 250.

⁴³*Trachtenberg, Joshua*. The Devil and the Jews. P. 46.

⁴⁴Первого мнения придерживался рабби Давид Филипсон (*Philipson, David*. The Jew in English Fiction. Cincinnati: R. Clarke, 1889. P. 32—33; книга репринтно переиздана: Brooklin, NY: Haskell House Pub., 1977); второго — Харольд Фиш (*Fisch, Harold*. The Dual Image: The Figure of the Jew in English and American Literature. New York: Ktav Publishing House, Inc., 1971. P. 27—28); третьего — У. Сандерс (*Sanders, Wilbur*. The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlow & Shakespeare. Cambridge: At the University Press, 1968. P. 41—43 и сл.). Сандерс и соответствующие стихи считает пародией на стереотипные представления о foetor judaicus.

⁴⁵*Marlowe, Christopher*. The Complete Works. Edited by Fredson Bowers. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 1973. P. 286.

⁴⁶См. об этом: *Shapiro, James*. Shakespeare and the Jews. New York: Columbia University Press, 1996. P. 36—37.

⁴⁷*Shapiro, James*. Shakespeare and the Jews. P. 36.

⁴⁸Вопрос о знакомстве Пушкина с елизаветинской драмой (помимо Шекспира) еще ждет своего серьезного исследования. Было бы особенно заманчиво установить возможность его знакомства с драматургией Кристофера Марло. Французских переводов «Мальтийского еврея» в пору создания «Скупого рыцаря», насколько нам известно, не существовало. Однако следует иметь в виду, что, когда «The Jew of Malta» был возобновлен в Друри Лейн в 1818 году (впервые за полтора века) с Эдмундом Кином в главной роли, эта постановка стала культурным событием европейского масштаба. Она вызвала ряд откликов в печати и способствовала резкому увеличению интереса к полузабытой пьесе: с 1818 года появляется несколько отдельных изданий «Мальтийского еврея». О возобновлении пьесы Марло см.: *Smith, James L*. The Jew of Malta in the Theatre // Christopher Marlow. Edited by Brian Morris. NY: Hill and Wang, 1968. P. 4—11. Некоторые рецензии собраны в издании: Marlow: The Critical Heritage 1588—1896. Edited by Millar Maclure. London, Boston and Henby: Routledge and Kegan Paul, 1979. P. 70—75. Пушкин мог познакомиться с пьесой — хотя бы с ее ключевыми местами — и по публикации в сборнике «Ancient British Drama» (1810) — довольно популярном издании, подготовка которого приписывалась В. Скотту. Установление факта знакомства Пушкина с «Мальтийским евреем», как кажется, могло бы, среди прочего, объяснить использование редкостного слова «covetous» в заголовке вымышленного «образца» пушкинской пьесы. А.А. Долинин связал его с монологом Генриха V, героя одноименной шекспи-

ровской хроники (см.: *Долинин А. А.* Заметка к проблеме «Пушкин и Шекспир». С. 185—186). Не оспаривая важности и справедливости этого наблюдения, можно было бы обратить внимание и на монолог Барабаса из пьесы Марло, тесно соотносящийся с содержанием и проблематикой пушкинской пьесы:

I have been zealous in the Jewish faith,
 Hard harted to the poor, a *covetous wretch*,
 That would for Lucars sake have sold my soul.
 A hundred for a hundred I have tane;
 And now for store of wealth may I compare
 With all the Jewes in Malta; but what is wealth?

(4. 1. 51—57). (*Marlowe, Christopher.* The Complete Works. Vol. I. P. 309).

⁴⁹Изучение под соответствующим углом зрения книг, сохранившихся в библиотеке Пушкина, способно, видимо, принести интересные результаты.

⁵⁰Наше понимание «трагедии Альбера» как борьбы в его душе между честью рыцаря-христианина и подавляемым желанием отцовской смерти в принципе совпадает с толкованием Б.В. Томашевского. См.: *Томашевский Б.В.* «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер. С. 278—281. См. также: *Vickery, Walter N.* Alexander Pushkin. NY: Twayne Publishers, Inc., 1970. P. 88 (Викери близко следует Томашевскому, однако считает 1-е и 3-е действия только «рамкой» для монолога Барона; как кажется, исследователь недооценивал принципиально «двуполярной» структуры «маленьких трагедий»).

⁵¹См. об этом, напр.: *Poliakov, Leon.* The History of Anti-Semitism. Volume One. P. 179. (Ch. 8).

⁵²Легенде об Иуде (с привлечением обширного корпуса вариантов, в том числе русских) посвящено фундаментальное исследование: *Baum, Paull Franklin.* The Mediaeval Legend of Judas Iscariot // PMLA, 1916, v. XXXI. P. 481—632.

⁵³Иную, отличную от нашей, трактовку последней сцены см. в книге: *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986. С. 222.

⁵⁴Ср. в этой связи тонкие наблюдения в работе: *Gregg, Richard.* The Eudaemonic Theme in Puškin's «Little Tragedies» // Alexander Puškin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth. Edited by Andrej Kodjak and Kiril Taranovsky. New York: New York University Press, 1976. P. 187—188.

Издательство
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

В 1998 г. вышли:

Серия «Научная библиотека»

М. Ямпольский. БЕСПАМЯТСТВО КАК ИСТОК
(Читая Хармса)

Именно ясность текстов Хармса и в то же время их загадочность побудила автора — известного культуролога и литературоведа — посвятить свое исследование поэтике, философским истокам и культурному контексту творчества писателя. Все то, что в раннем авангарде служит магическому преобразению действительности, у Хармса используется для деконструкции самого понятия «действительность» или для критики миметических свойств литературы. Автор читает Хармса, но это творческое чтение, или, иначе, «свободное движение мысли внутри текста», позволяет ему сделать важные наблюдения и выводы, касающиеся не только творчества Хармса, но и искусства XX в. в целом.

А. Эткинд. ХЛЫСТ. Секты, литература и революция

Книга известного литературоведа и культуролога посвящена взаимодействию религиозного инакомыслия в России с культурой. Автор исследует особенности русского утопического сознания, прослеживает судьбы русского сектанства (хлысты, скопцы, духоборы, молокане и др.), которое породило уникальные идеи и формы жизни, давало свои ответы на духовные и общественные вопросы, находившиеся в центре внимания интеллигенции и политических партий.

А. Строев. «ТЕ, КТО ПОПРАВЛЯЕТ ФОРТУНУ».
Авантюристы Просвещения.

Книга посвящена знаменитым литераторам, побывавшим в XVIII в. в России: Казанове, Калиостро, д'Эону, Бернардену де Сен Пьеру, Чуди, Фужеру де Монброну, братьям Занновичам и др. Поскольку искатели приключений сознательно превращают свою жизнь в произведение искусства, их биографии рассматриваются как единый текст и сопоставляются с повествовательными моделями эпохи. Путешествуя в социальном, литературном и географическом пространстве, авантюрист соблазняет общество и преобразует мир, предлагая планы утопических государств.

Проскурин Олег Анатольевич

**ПОЭЗИЯ ПУШКИНА,
ИЛИ
ПОДВИЖНЫЙ ПАЛИМПСЕСТ**

Редактор *И. Прохорова*
Корректор *Е. Чеплакова*
Верстка *С. Пчелинцева*

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55

Тел.: (095) 976-47-88

факс: 977-08-28

e-mail: nlo.ltd@g23.relcom.ru

ЛР № 061083 от 6 мая 1997 г.

Формат 60×90/16

Бумага офсетная № 1

Усл. печ. л. 29. Зак. 5177. Тир. 2000 экз.

Отпечатано с оригинал-макета в ППО «Известия»
103798, г. Москва, Центр, Пушкинская пл., 5.