

ИТАЛИЯ В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

Вопрос о рассмотрении художественного творчества поэта на определенном этапе его деятельности как некоего «большого» текста с присущими ему чертами единства образной системы и общности движения художественных смыслов и закономерен, и возбуждает сомнения. Закономерен, так как позволяет на обширном и разнообразном, более того, разнородном материале выявить конкретные формы реализации понятия «художественная индивидуальность» творца, увидеть общее в разном; сомнителен, потому что, отыскивая общность, исследователь пренебрегает «естественными» границами завершенных произведений, границами, которые задал сам автор. И тем не менее такого рода переступание за грань авторской воли кажется допустимым и даже обоснованным в тех случаях, когда анализ, не нарушая внутренней самозамкнутости, самодостаточности отдельных художественных творений, позволяет подойти к смыслам, открывающимся лишь при рассмотрении некой совокупности, системы текстов.¹

Традиционно в основание таких совокупностей полагается принцип жанра или темы. В данном случае речь пойдет именно о тематической общности, причем понятие «тема» здесь как бы не дорастает до тех масштабов, за которыми открывается возможность перерастания жизненного пласта, становящегося предметом художественного осмысления и отражения, в жанр, т. е. в категорию, диктующую правила художественного преобразования жизненного материала. Говоря о лирике любовной, вольнолюбивой, онтологической, пейзажной и т. д., мы предельно сближаем тему и жанр. Тема становится моментом жанрообразования.

Более частные темы (иными словами, предметы художественного отображения) обычно включаются в такие жанрово-тематические «сращения», становясь их внутренними элементами. В контексте лирики того или иного автора они объединяются в систему лейтмотивов, которые в немалой степени определяют образно-эмоциональную гамму произведений. Образ-мотив² в лирических системах поэтов интенсивного типа (Лермонтов, Тютчев, Есенин, Маяковский) становится своеобразным первоэлементом, устойчивым носителем смысловой и эмоциональной информации. В творчестве поэтов экстенсивного типа, в частности у Пушкина, наблюдается несколько иной процесс.

Тема, «не дорастающая» в лирике³ в силу своей относительной частности до сути и масштабов традиционных жанрово-тематических общностей, не принимает форму сравнительно стабильных «кирпичиков»-лейтмотивов, ди-

¹ Далее речь пойдет главным образом о творчестве лирическом.

² В данном случае образ-мотив равнозначен понятию «объект-мотив» или «тема-мотив». Например, мотивы одиночества, изгнания, заточения, довременной смерти у Лермонтова; мотивы космоса и хаоса, дня и ночи, сна и смерти у Тютчева, и т. д.

³ Условимся называть такого рода лирические темы, в отличие от собственно жанрообразующих, периферийными.

намика которых выстраивается по принципу сочетаемости с другими лейтмотивами, а оформляется по законам собственного имманентного развития в своего рода лирический сюжет, обладающий особым целеполаганием и особой шкалой ценностей. Элементами, в совокупности образующими «большой» лирический сюжет, становятся произведения, каждое из которых имеет собственную внутреннюю смысловую завершенность и жанровую приуроченность. Так, например, в контексте пушкинской лирики «большой» лирический сюжет Италии складывается из целого ряда стихотворений, одни из которых, несомненно, принадлежат к любовной лирике («Под небом голубым...» и «Для берегов отчизны дальней...»), другие («Когда порой воспоминанье...») примыкают к лирике медитативной, а, скажем, стихотворение «Из Пиндемонти» связано с традициями пушкинской вольнолюбивой поэзии. «Кто знает край...» и «Когда порой воспоминанье...» представляют собою нередкий в поэтической практике зрелого Пушкина жанр отрывка.⁴ Рассмотренные в совокупности, эти произведения позволяют проникнуть в то, чем была для великого русского стихотворца Италия, точнее, ее художественный слепок, образ, понять, с кругом каких идей и ассоциаций связывал поэт свое представление о далекой стране, по каким законам оформлялись его поэтические поиски и открытия.

Пушкин в Италии, как, впрочем, и вообще за границами Российской империи, не бывал, его знания о предмете были опосредованными, умозрительными, по преимуществу книжными, однако восполнялись могучими импульсами творческого воображения. Образ Италии, каким он складывается в пушкинской лирике послемихайловского периода, в весьма малой степени ориентирован на собственно итальянские литературные источники⁵ и в весьма значительной — на ту Италию, которая вставала на страницах произведений старших современников Пушкина: м-м де Сталь, Гете, Байрона. Дань увлечения Италией отдали и русские поэты: Батюшков, Козлов, Веневитинов, Баратынский, с творчеством которых Пушкин не мог быть не знаком. Но вопрос о «русской» Италии его современников, о степени близости и своеобразии трактовки этой темы у разных поэтов, составляет предмет особого исследования.

Европейцы: Ж. де Сталь, Гете, Байрон — знали об Италии по личным впечатлениям, их произведениями зачитывалась просвещенная русская публика, черпая фактические сведения и усваивая особый «поэтический» ореол, который окружал южную страну в созданиях «властителей дум» эпохи. Если в романе м-м де Сталь «Коринна, или Италия» картины итальянской культуры и истории конца XVIII века стали фоном любовной драмы Коринны и Освальда и вместе с тем превратились в своего рода очерк-каталог достопримечательностей этой страны, то в «Годах странствий Вильгельма Мейстера» Италия — гармонический край, в котором мужает, оттачивается дух и совершенствуется личность героя Гете. В творчестве Байрона — от последних двух песен «Паломничества Чайльд Гарольда» до «Веппо» и лирики — Италия прежде всего анти-Англия, антипод страны, ставшей для великого британского романтика символом неволи, угнетения и фарисейства. Однако для всех этих европейских авторов Италия — страна, известная доподлинно, тогда как для Пушкина она представляет собою нечто иное. Италия — близка и знакома «по гордой лире Альбиона», но никогда не была

⁴ В том же жанре написаны, например, «Осень», «Зима, что делать нам в деревне?», «Вновь я посетил...» и др.

⁵ См. об этом: Берков П. Н. Пушкин и итальянская культура // *Annali, sezione slawa. Napoli*, 1970. Vol. XII.

видена им. Как для Байрона Италия — анти-Англия, так для Пушкина она — анти-Россия. Но если у английского романтика оценки обеих стран остаются неизменными, то у Пушкина художественная оценка меняется под влиянием множества факторов. В то время как его западные предшественники изображают Апеннинский полуостров прежде всего в эпосе и лиро-эпических жанрах, русский поэт разрабатывает тему Италии по преимуществу в лирике — наиболее субъективном и условном из литературных родов, допускающем и даже диктующем смещение акцентов с жизненного предмета в сферу воспринимающего и осмысляющего этот предмет «я» поэта.

В творчестве Пушкина тема Италии занимает довольно существенное место,⁶ причем, как правило, в его произведениях возникает со-и-противопоставление Италии и России, образуя устойчивую контрастную параллель. Именно поэтому целесообразно рассматривать образ и тему Италии не изолированно, а в соотносительности с темой России, иными словами, оппозицию Италия / Россия или ее словесно-смысловой инвариант север / юг.

Простейший случай такого рода со-и-противопоставления встречается в «Путешествии Онегина». Работа над фрагментом шла в 1825 году. В строфе, где рисуется разъезд из Итальянской оперы в Одессе, Пушкин пишет:

Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют напев игривый,
Его неволью затвердив,
А мы режем речитатив.⁷

Здесь сопоставление носит сугубо частный и сугубо конкретный характер. И соотечественники Россини, и русская публика оказываются под сильным и непосредственным впечатлением от музыки, и те и другие не могут не петь про себя мелодии «Европы баловня». Опера Россини вторично «воспроизводится» благодарными слушателями, это общий момент и для русских, и для итальянцев. Однако легкие и гармоничные «сыны Авзонии» избирают «напев игривый» и, соблюдая меру, лишь «слегка поют» его, тогда как русские поклонники современного Орфея довольствуются менее мелодичным речитативом, но зато уж вкладывают в свое пение все силы: «мы *режем* речитатив». Соотношение отрывков, выбранных из оперы Россини, и характера их воспроизведения рождает мягкий комизм: гармония и музыкальность итальянцев оттенены упоенной включенностью в музыку русских, чье страстно-неуклюжее исполнение слабо сочетается с искрометностью и легкостью созданий автора «Севильского цирюльника».

Сложнее взаимодействуют Россия и Италия в первой главе «Евгения Онегина». Тут сопоставление носит более отвлеченный и более универсальный характер. Если разъезд из оперы — жанровая картинка, момент объективного бытия в условной реальности романа в стихах, то строфы из первой главы нарочито субъективны. Это не Италия и Россия, а *отношение* русского поэта к Италии, его восприятие чужой страны. Венеция, о которой гово-

⁶ См. об этом: Константинова С. Л. К проблеме: Италия и эстетический идеал в поэзии Пушкина // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1996. С. 80—88. На с. 81 в число лирических стихотворений об Италии С. Л. Константинова ошибочно включает стихотворение 1821 года «Кто видел край, где роскошью природы...». Несмотря на присутствие целого ряда выражений, которые характерны для стихов об Италии («Златой предел! Любимый край Эльвины»), — это Крым. «Семь татар», «Сады татар», «Могила Митридата» однозначно маркируют это стихотворение как крымское.

⁷ Цит. по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937. Т. 6. С. 205. Далее произведения Пушкина цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

рит Пушкин, замещая собой Италию, является здесь не только святыней искусства, чей язык, включающий в себя и голос адриатических волн, и поэзию Тассо и Петрарки, и «живой» язык любви, «свят для внуков Аполлона», но и страной воли, свободы. Поэт предполагает насладиться негой «ночей Италии златой» «на воле», в то время как на родине его преследуют неволя и изгнание (множество намеков на Южную ссылку рассеяно в тексте первой главы «Евгения Онегина»). Но вздох о недостигнутых (и недостижимых) берегах Бренты сменяется вздохом «о сумрачной России, / Где я страдал, где я любил, / Где сердце я похоронил»,⁸ как только поэт меняет в своем воображении пространственную точку зрения и видит себя «Среди полуденных зыбей / Под небом Африки моей». Функционально «небо Африки» здесь приравнивается к Италии: нетрудно объединять их в инварианте свободы и юга.

Характерно, что в стихотворениях «Под небом голубым страны своей родной...» (1826) и «Для берегов отчизны дальней...» (1830), адресатом которых традиционно считают Амалию Ризнич, возникает та же параллель — Италия / Россия. Она присутствует уже в исходной ситуации пространственной разделенности героя и героини. Он — здесь, она — «под небом голубым страны своей родной».

Сохраняя все атрибуты красоты и блаженства, в этих двух пушкинских стихотворениях Италия становится страной смерти возлюбленной поэта, вернувшейся на свою солнечную родину. Причем здесь она не называется прямо, а атрибутируется при помощи примет, которые в совокупности выстраиваются в своего рода поэтический код: голубое небо, оливы, любовь. Эти микробразы не столько передают конкретный облик страны, сколько намечают образ чужого и прекрасного юга.⁹

Между стихотворениями «Под небом голубым страны своей родной...» и «Для берегов отчизны дальней...» выстраиваются отношения диалога, характерные для зрелой лирики Пушкина. Общими для этих текстов являются и лирическая ситуация: смерть в далекой южной стране молодой женщины, которую любил поэт, и оппозиции: мертвая / живой, любовь / смерть, далекая страна / северная родина. Но инвариантная ситуация воплощается в лирических сюжетах, практически полярно противоположных друг другу. В центре стихотворения 1826 года исчезновение сильного и мучительного чувства:

Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем? (т. 3, с. 20)

Воскресить это чувство не в состоянии даже весть о смерти той, что была так любима. В стихах 1830 года ни разлука, ни сама смерть не в силах уничтожить любовь.

В более раннем из стихотворений смерть возлюбленной — исходная ситуация развития лирического сюжета:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала,
Увяла наконец... (т. 3, с. 20)

⁸ Мотив, близкий элегии 1821 года «Погасло дневное светило...» и перекликающийся с концовкой стихотворения Байрона «Строки, писанные в альбом на Мальте», переведенного Лермонтовым («Как одинокая гробница...»).

⁹ В других случаях, для того чтобы перенести действие в Италию, Пушкин пользуется кодом, сигналами которого становятся имена и приметы из области поэзии — и шире — искусства в целом.

Голубое небо родной страны — экспрессивный момент, обостряющий почти зримую картину тяжелого и длительного ухода молодой жизни. Синева небес безразлична к страданиям умирающей, она — прообраз равнодушной природы из элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», и в самой безоблачности этой неомраченной голубизны есть какой-то почти зловеющий оттенок: ведь так безучастно к увяданию молодой жизни небо *родной* страны. Но в более раннем из произведений, посвященных Амалии Ризнич, еще нет той тончайшей гаммы света и тени, обещания счастья и несбывающихся надежд, которую образ родного для возлюбленной юга, образ Италии обретет четыре года спустя в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...», где смерть героини не исходная, а финальная ситуация лирического движения.

В стихотворении «Под небом голубым страны своей родной...» оппозиция Италия / Россия не получает прямого воплощения в слове. Между героем и той, «кого любил» он «пламенной душой», изначально существует «недоступная черта», подразумевающая и пространственную отдаленность (весть о смерти приходит оттуда сюда), и пропасть между жизнью и смертью. И все же главное, что определяет и лирическое развитие стихотворения, и его поэтическую семантику, — это бездна, отделяющая чувство от его отсутствия, память о том, что любовь *была*, от самого переживания любви. В контексте этого стихотворения географическая разьединенность лирических персонажей становится предвестием их любовной, духовной разделенности.

Иной смысловой оттенок получает та же тема смерти любимой в миниатюре «Для берегов отчизны дальней...». Пространственная оппозиция Италия / Россия здесь — весьма существенный компонент лирического сюжета, построенного на удивительно ясном и тонком соотнесении внешнего движения судеб героев и переживания и осмысления этих перемен лирическим персонажем. Линия внешнего действия выстраивается от разлуки временной (герой остается в изгнании, героиня «покидает край чужой») к разлуке вечной (героиня умирает). Линия внутренняя: сначала безнадежность и отчаяние героя, затем утешение и обещание счастья в далеком прекрасном краю в монологе героини и наконец перенесение свидания за черту жизни в финале стихотворения. Трагизм ситуации вечной разлуки снимается неуничтожимой силой любви.

В стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» оппозиция Россия / Италия, включенная в движение лирического сюжета, развивается и получает новое наполнение. В исходной лирической ситуации Россия для героини — «край чужой», а для лирического «я» — «мрачный край изгнания». Это отношение к России и объединяет, и разводит героев. Для героини открывается перспектива свободы и нового обретения прекрасной родины. Для героя отъезд любимой — потеря, еще более сгущающая мрак отторженности. Героиня мыслит долгожданную родину как страну встречи, любви и счастья:

В день свиданья
Под небом вечно голубым
В тени олив любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим. (т. 3, с. 257)

Однако в финальной строфе происходит некая не выявленная в слове смена ценностей. Желанная страна вечно голубого неба несет любящим не встречу, а вечную разлуку. Вновь обретенная родина становится местом смерти героини. Дальний край, сохранив все приметы блистательного юга, наполняется внутренним мраком:

Но там, увь, где неба своды
Сияют в блеске голубом,

Где тень олив легла на воды,
Уснула ты последним сном. (т. 3, с. 257)

«Тень олив» в соседстве со скорбным «увы» и «последним сном» гасит сияние и блеск голубого, чужого небосвода, тогда как «мрачный край изгнанья» освещается памятью о днях, когда любящие были вместе.

В ценностной системе произведений Пушкина Италия, включая и ее названный эквивалент в любовной лирике, оказывается величиной переменной. При взгляде «из России» она стоит выше родной страны: Италия вольнее, щедрее, поэтичнее, чем северная родина. Однако с перенесением точки зрения «в Италию» (следует подчеркнуть, что такого рода перемена точки зрения отнюдь не требует локализации действия непосредственно на Апеннинском полуострове) оценка России меняется. Родина приобретает в глазах поэта новую привлекательность. Эта закономерность видна уже в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...», но особенно ясно обнаруживается в отрывке «Кто знает край...» (1828). Его действие разворачивается в Италии, а героиней становится русская — Людмила.¹⁰

Стихотворение «Кто знает край...» при жизни поэта не печаталось, но, вероятно, было известно его друзьям, о чем свидетельствуют два стихотворения Вяземского «Флоренция» и «Kennst du das Land...», написанные в 1834 году, т. е. спустя шесть лет после появления пушкинского отрывка. Заметим, что в 1834 году Вяземский был в Италии и посетил Флоренцию, но непосредственные впечатления, очевидно, оказались невостребованными в работе над одноименным стихотворением.

В стихотворении «Kennst du das Land...», посвященном вел. кн. Елене Павловне и воспевающем ее летнюю резиденцию Ораниенбаум, Вяземский более самостоятелен. Однако и в этом произведении отчетливы черты, свидетельствующие о пушкинском влиянии. Если общность эпитафий (у Вяземского он полнее, чем у Пушкина: «Kennst du das Land, / Wo blüht Oranienbaum», но разнится с гетевским стихом «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen», так как в нем обыгрывается название великокняжеской резиденции) можно объяснить, с одной стороны, известностью песни Миньоны, а с другой, желанием сразу же заявить основную тему, пусть пока в форме каламбура, то в последней строфе появляется своеобразная интерпретация пушкинского «культурного кода», которым тот широко пользовался в стихах об Италии. Вяземский пишет:

Dahin, dahin, Жуковский — наш Торкватто!
Dahin, dahin, наш Тициан — Брюллов!¹¹

Русские поэт и живописец уподоблены прославленным итальянским мастерам слова и кисти. Это можно расценить как намек на снятие оппозиции север / юг. Точно так же поступает автор анализируемого стихотворения, обращаясь к пейзажу:

Kennst du das Land, где север смотрит югом,
Роскошно свеж, улычиво красив,

¹⁰ В отрывке «Кто знает край...» героиня наделена именем, прошедшим через балладную традицию Жуковского и через отрицание этой традиции в шуточной поэме самого Пушкина, благодаря чему оно сохраняет принадлежность к условно-поэтическому миру и вместе с тем актуализирует специфически русский характер этой условности. На полях рукописи стихотворения есть варианты имени героини (Рогнеда, Лейла), но автору, видимо, было важно, чтобы оно отвечало двум названным условиям.

¹¹ Вяземский П. А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 215. Далее произведения Вяземского цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

И светлый берег зеленым полукругом
 Спускается на голубой залив?
 Там все цветет, там все благоухает!
 Счастливый мир волшебства и чудес!
 И на душу нам что-то навевает
 Златые дни полуденных небес. (с. 215)

И все-таки пейзажный и культурный коды у Вяземского обладают иными функциями, нежели у Пушкина. В центре внимания последнего оказываются выявленные или скрытые противопоставления севера и юга, России и Италии; снятие этих противопоставлений возможно на более высоком и общем уровне, например жизнь / искусство или свобода / несвобода. У Вяземского в пейзаже господствует внешнее подобие (обманчивая кажимость), а в культурном коде — прямое уподобление, исключающее снятие противоречий.

В стихотворении «Флоренция» влияние пушкинского отрывка «Кто знает край...» очевидно. В первых двух строфах появляются элементы природного и культурного кодов в их характерно пушкинском взаимодействии:

Там солнце вечно лучезарно
 И рдеют золотом плоды,
 Там *лавр* и *мирт* благоуханный
 Лелеет вечная весна...

Край чудный! Он цветет и блещет
 Красой природы и искусств,
 Там *мрамор* дышит и трепещет,
 В картине дышит пламень чувств.
 Там речь — *поэзии напевы*. (с. 213)¹²

Но главное, в итальянском стихотворении Вяземского появляется, как и у Пушкина, русская героиня, соперничающая красотой с созданиями искусства:

Она и стройностью красивой
 И яркой белизной лица
 Была соперницей счастливой
 Созданий хитрого резца.
 Канова на свою Психею
 При ней с досадой бы смотрел,
 И мрамор девственный пред нею,
 Стыдясь, завистливо тускнел. (с. 213)

Однако при всей формальной и тематической близости к пушкинскому отрывку «Флоренция» Вяземского уступает ему прежде всего в объемности мысли. Она однозначнее, прямолинейнее пушкинского стихотворения, из которого, возможно, выросла.

Стихотворение «Кто знает край...» имеет двойной эпиграф:

«Kennst du das Land...»¹³
 Wilh. Meist.

¹² Курсив мой. — Е. Т.

¹³ Возможно, к этому же стиху Гете восходит зачин «Абидосской невесты» Байрона, несомненно знакомый Пушкину: «Ты знаешь край, где мирт и кипарис знаменуют деяния, которые совершаются в их стране». С этим байроновским образом переключаются «вечный лавр и кипарис» в начальной строфе стихотворения «Кто знает край...».

По клюкву, по клюкву,
По ягоду, по клюкву...

Первая его часть — оборванный на половине стих «Ты знаешь край, где цветет померанец», — цитата из Гете, второй половине эпиграфа придан вид отрывка из народной песни. Предположению, что Пушкин включил в эпиграф крик разносчика или торговца, сопротивляется характер написания строк (стихи) и отсутствие восклицательных знаков, естественных при передаче зазывных интонаций. Между разнородными частями эпиграфа возникает своеобразная игра: во-первых, в этом можно увидеть нарочитое столкновение литературной и фольклорной традиций, во-вторых, очевидную оппозицию «свое» / «чужое», которая проявляется как на языковом (немецкий текст в соседстве с русским), так и на смысловом уровне (цветущие апельсины из песенки Миньоны оказываются в непосредственном соседстве с отечественной клюквой).

Очевидно, что двоянный эпиграф предполагает комический эффект, возникающий благодаря соположению риторически приподнятого гетевского оборота «Ты знаешь край...» и простецкой клюквы, становящейся непосредственным продолжением фразы немецкого поэта. Дополнительный комизм создается тем, что в парном эпиграфе¹⁴ угадываются пословицы «Были бы цветочки, а ягодки будут» или «Это цветочки, каковы будут ягодки», причем цветочки принадлежат итальянско-гетевским цитрусовым, а ягодки представлены российской клюквой, выглядящей весьма экзотично на фоне цветущих апельсинов. Присутствует здесь и еще одно со-противопоставление: север / юг. Таким образом, в эпиграфе к отрывку «Кто знает край...» в сжатом виде содержится ряд оппозиций, находящихся отражение как в самом тексте стихотворения, так и в более широком контексте «итальянской» темы в лирике Пушкина.

Первый стих отрывка «Кто знает край...» прямо перекликается со строчкой из песенки Миньоны: «Ты знаешь край». Однако Пушкину важны не только очевидная близость первого эпиграфа и начала текста, но и менее заметное их расхождение. В гетевском варианте, благодаря обращению во второе лицо, вопрос звучит более интимно: «Kennst du das Land». У Пушкина — более широко: «Кто знает край...». Есть здесь и другое отличие: у Гете и та, кто спрашивает, и тот, к кому обращен вопрос, знают страну цветущих померанцев; иначе у Пушкина, где непосредственное знакомство с Италией адресатов текста вовсе не обязательно. Важно, что есть тот, кто может поведать об этом крае, осведомить о нем.

Первую строфу Пушкин начинает пейзажным описанием, включающим в себя «кодовые» приметы образа Италии, которые переходят из одного стихотворения в другое:

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевою,
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет;
Где вечный лавр и кипарис
На воле гордо разрослись. (т. 3, с. 96)

¹⁴ Случай построенного на иронической омонимии парного эпиграфа ко второй главе «Евгения Онегина» откомментирован Ю. М. Лотманом (см.: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 409).

Теплое море, блестящее синевой небо, лавр и кипарис и в этом случае сливаются в устойчивый поэтический образ — своеобразный перифраз понятия «Италия». Присутствует в начальных стихах пушкинского отрывка и мотив свободы (постоянное слагаемое его представления об Италии), правда, здесь он возникает в пейзажной зарисовке («Где вечный лавр и кипарис / На воле гордо разрослись»). Воля, свобода — залог гордого роста растений, символизирующих прекрасный юг.

Плавное движение строфы, организованное анафорическими повторами: «где море», «где вечный лавр», «где пел Торкватто», «где Рафаэль живописал», «где в наши дни», обуславливает естественный переход от пейзажного (природного) кода к культурно-историческому, когда атрибутивными моментами оказываются имена поэтов и художников, составивших славу Италии — «страны высоких вдохновений».

Характерно, что в тех стихах, где воссоздается обобщенно-поэтический образ Италии, поэт как бы избегает прямого названия страны, обращаясь к разного рода перифрастическим оборотам, прежде всего к пейзажному и культурному кодам. Довольно часто Пушкин использует древнее название Италии — Авзония, именуя ее жителей «сынами Авзонии» (например, в «Путешествии Онегина» и в отрывке «Кто знает край...»). Прямое наименование — Италия — встречается в стихотворении, в котором эта страна сама по себе не является объектом лирического постижения и изображения. Речь идет о послании 1822 года «В. Л. Давыдову» («В те дни, как генерал Орлов...»), где центральной оказывается мысль о свободе и где современная поэту Италия — страна, пристальное внимание к которой было привлечено выступлениями карбонариев, названа непосредственно и точно:

Но *те* в Италии шалят,
А *та* нескоро там воскреснет. (т. 2, с. 179)

В отрывке «Кто знает край...» перифрастические коды определяют не только место действия, но и время: имена Кановы и Байрона, умноживших славу Италии уже в XIX веке, Пушкин включает в свое стихотворение как знак современности, как приметку «наших дней». Впрочем, имя Байрона в связи с Италией он использовал еще в первой главе «Евгения Онегина». «Волшебный глас» Бренты и адриатических волн знаком создателю романа в стихах «по гордой лире Альбиона». Поэзия Байрона, как и биография английского романтика в сознании Пушкина были тесно связаны с представлением об Италии и сделались характеристической чертой этой страны.

Начальная «атрибутирующая» строфа играет в пушкинском отрывке роль лирической экспозиции, определяя место и время действия и создавая приподнято-поэтическую атмосферу «волшебного края», чей «древний рай», чьи «пророческие сени» созерцает героиня произведения. Соотношение искусства и жизни, взаимодействие реальности и ее отражения в творчестве, определившие движение лирического сюжета в стихотворении в целом, в первой строфе решаются как некое идеальное и гармоническое равновесие прекрасной природы и вечных имен прославленных творцов. Характерно, что один из наиболее традиционных и наиболее любимых Пушкиным микрообразов, характеризующих Италию, — Торкватовы октавы — здесь абсолютно слит с жизнью природы:

Где пел Торкват величавый;
Где и теперь во мгле ночной

Адриатической волной
Повторены его октавы. (т. 3, с. 96)

Масштабность образа Тассо Пушкин передает не столько прямым определением «величавый», сколько этим «повтором» адриатической волны.¹⁵

Италия, какой она предстает в отрывке «Кто знает край...», — классическая страна высокого искусства, само созерцание которого превращается в источник вдохновения. Создания гениальных творцов, будь то флорентийская Киприда или картины Рафаэля, в контексте стихотворения воспринимаются как непреложная ценность:

На чудеса немых искусств
В стесненье вдохновенных чувств
Людмила светлый взор наводит,
Дивясь и радуясь душой. (т. 3, с. 97)

Однако творения великих мастеров меркнут рядом с очарованием живой женщины, которая

северной красой,
Все вместе — томной и живой,
Сынов Авзонии пленяет. (т. 3, с. 97)

Живая жизнь не только не уступает прославленным творениям, но и превосходит их: когда Людмила стоит «пред флорентийскою Кипридой»,

Их две... и мрамор перед ней
Страдает, кажется, обидой. (т. 3, с. 97)

Пушкин сопоставляет жизнь и искусство и отдает предпочтение первой с наглядностью и простотой, граничащими с нарочитым примитивом. Он ставит лицом к лицу свою Людмилу и рафаэлевскую мадонну или его же Форнарину и утверждает, что задумчивая краса его героини «очаровательней картины». Следует отметить, что красота Людмилы необычна, и это своеобразие «северной красы» привлекает к ней «пестры волны» сынов Авзонии. Прелесть героини удвоена ее приподнятым, просветленным состоянием. Пушкин говорит о «стесненье вдохновенных чувств», которое испытывает очаровательная северянка перед созданиями гениев мира. В стихотворении «Поэт» (1827) есть образ, приближающийся по переполненности души к состоянию Людмилы: поэт, призванный к «священной жертве», «и звуков, и смятенья полн». Однако героиня отрывка «Кто знает край...», в отличие от дикого и сурового поэта, не только светла душой, но и полна ощущения собственного совершенства:

И ничего перед собой
Себя прекрасней не находит. (т. 3, с. 97)

Это — совершенство красоты и силы самой жизни, поэтому самолюбование Людмилы читателя нисколько не коробит. Далее в той же строфе поэт утверждает объективность самооценки своей героини:

В молчанье смотрит ли она
На образ нежный Форнарины

¹⁵ Подробнее об этом см.: *Розанов М. Н.* Пушкин, Тассо, Аретино // Изв. АН СССР. Отд. общ. наук. 1937. № 2—3. С. 369—374; *Горохова Р. М.* «Напев Торкватовых октав...» (Об одной итальянской теме в русской поэзии первой половины XIX века) // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 82—123.

Или Мадоны молодой,
Она задумчивой красой
Очаровательней картины... (т. 3, с. 97)

Жизнь богаче, полнокровнее искусства, поэтому она обязана стать его прообразом, моделью, а искусство призвано увековечить легучие «небесные черты» современной красавицы:

Скажите мне: какой певец,
Горя восторгом умиленным,
Чья кисть, чей пламенный резец
Предаст потомкам изумленным
Ее небесные черты? (т. 3, с. 97)

Логика стихотворения, построенного как отрывок, но обладающего внутренней смысловой завершенностью, ведет к заключительному аккорду: живая жизнь, становясь прообразом совершенного создания искусства, обретает свойства, уравнивающие ее с божеством:

И ты, харитою венчанный,
Ты, вдохновенный Рафаэль?
Забудь еврейку молодую,
Младенца-Бога колыбель,
Постигни прелесть неземную,
Постигни радость в небесах,
Пиши Марию нам другую,
С другим младенцем на руках. (т. 3, с. 97—98)

Сама жизнь таит в себе огромные возможности для искусства. Людмила с равным основанием может стать моделью и христианской Мадонны, и «богини вечной красоты» — языческой Афродиты.

В стихотворении «Кто знает край...» происходит своеобразное снятие противоречий между антиномиями, заявленными в его тексте. Искусство отражает и закрепляет во времени красоту жизни и само становится частью объективной красоты мира, вызывая восхищение человека, даря ему радость духовного подъема и в момент творчества, и в момент восприятия. Красота жизни, явленная в природе, искусстве и в самом человеке, размывает границы времени, срачивая старое и новое в вечное; она снимает и такие барьеры, как национальная принадлежность: женщине из России внятна прелесть античных статуй и шедевров мастеров Возрождения. Красота не разделяет, а сближает людей: необычная «северная краса» Людмилы влечет к ней сердца итальянцев. Красота принадлежит миру, национальные границы для нее — условность. В контексте отрывка антиномии Италия / Россия, север / юг, «свое» / «чужое», искусство / жизнь, временное / вечное сняты. Диалектическая игра антиномий во многом определяет глубину поэтической семантики пушкинского стихотворения и выявляет его гуманистическую, жизнеутверждающую тональность.

В 1830 году Пушкин еще раз обращается к итальянской теме в стихотворении «Когда порой воспоминашь...». Однако соотносительность России и Италии перерастает здесь в прямое противопоставление. Анна Ахматова справедливо указывала на близость этого произведения к поэме «Медный всадник».¹⁶ С не меньшим основанием можно увидеть в стихотворении связь

¹⁶ Ахматова А. А. Стихи и проза. М., 1977. С. 515, 516.

с наиболее личностной струей пушкинской лирики — с темой воспомина-
нья-раздумья. Для этого достаточно сопоставить его начало со строками из
«Воспоминания» (1828):

«Воспоминание»

В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья;
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья. (т. 3, с. 102)

«Когда порой воспоминанье...»

Когда порой воспоминанье
Грызет мне сердце в тишине
И отдаленное страданье
Как тень опять бежит ко мне...
(т. 3, с. 243)

Если начальная ситуация «Воспоминания» — одиночество лирического субъекта, подчеркнутое тем, что все и вся погружены в сон, а его сознание бодрствует,¹⁷ то в стихотворении 1830 года, предчувствуя близкое страдание, герой стремится от ненавистой толпы в свои воспоминанья как в желанное одиночество. Если в более раннем тексте воспоминания лирического героя связаны с неназванными событиями и переживаниями его прошлого, то в стихотворении «Когда порой воспоминанье...» речь идет о мечтах:

Тогда, забывшись, я лечу
Не в светлый край, где небо блещет...

⟨...⟩

Стремлюсь привычною мечтою
К студеным северным волнам. (т. 3, с. 243)

Италия и Россия противопоставляются здесь иначе, чем в проанализированных выше произведениях. Ранее Италия мыслилась как влекущая «страна высоких вдохновений», тогда как в этом отрывке «светлый край», объективно ничего не утратив в своей поэтической сути и атрибутике, теряет власть над душой поэта. Его привлекает иная, менее величественная и красивая, но более оригинальная картина «открытого острова». Как и в прежних стихотворениях, Пушкин создает образ Италии при помощи все тех же клише: море, небо, античный мрамор, пышная южная растительность и, наконец, Торкватовы октавы. В «русской» части изображен пейзаж, явно переключаящийся с описанием Италии. В частности, тут тоже главенствует именно морской пейзаж с белоглавой толпой северных волн, но север скупостью красок и отсутствием примет цивилизации («...берег дикой / Усеян зимнею брусникой, / Увядшей тундрой покрыт / И хладной пеною подмыт») противопоставлен пышному южному берегу и его многовековой культуре, знаками которых становятся «пожелтый мрамор» и плеск теплой морской волны.

Приметы северной непоэтизированной традицией природы зримо конкретны, они «не отстоялись» в формулу, не стали знаком, поэтому на их фоне особенно «знаково» прочитываются «итальянские» строки стихотворения. Однако стоит обратить внимание на то, что в обобщенно-отвлеченном пейзаже Италии Пушкин использует полноцветную гамму изобразительно-выразительных средств («светлый край», «небо блещет неизъяснимой синевою», «мрамор пожелтый», «лавр и темный кипарис на воле пышно разрослись», «далече звонкою скалой повторены пловца октавы»), тогда

¹⁷ У Пушкина вообще нередок мотив встречи-расхождения сна и бодрствования. Ср.: «И в сладостный, безгрешный сон / Душою погрузился он» («Евгений Онегин»); «И забываю мир, и в сладкой тишине / Я сладко усыплен моим воображеньем, / И просыпается поэзия во мне» («Осень»).

как в суровом пейзаже северного взморья ограничивается варьированием мотива холода («северные волны», «зимняя брусника», «хладная пена»). Настойчивость этого нагнетения поддержана на уровне фоники заунывным и протяжным звуком «у», шесть раз повторенным в стихах: «Усеян зимнею брусничкой, / Узвядшей тундрою покрыт». Но тем не менее не светлый и щедрый итальянский пейзаж, а суровая природа северного края влечет к себе воображение поэта, и устойчивость этого влечения он закрепляет эпитетом: «Стремлюсь привычною мечтою». Поэтому «непоэтическая» картина северного острова освещается Пушкиным одновременно и как некая безусловная реальность, жизненная данность по контрасту с условно-поэтическим образом Италии, и как предмет, достойный отображения уже в силу своей новизны, а следовательно, необычности.

В этом соотношении двух частей стихотворения «Когда порой вспоминаешь...» перекликается со знаменитыми контрастными строками из «Путешествия Онегина» («Прекрасны вы, брега Тавриды...» и «Иные нужны мне картины...»), неоднократно осмыслявшимися как своего рода манифестированный Пушкиным отказ от романтизма.¹⁸ Кстати, и в онегинских строках север и юг контрастно соотнесены как прозаические и поэтические предметы художественного осмысления и изображения.

Особое внимание следует обратить на концовки первой и второй частей стихотворения, между которыми намечается интересная семантическая перекличка:

Где пел Торквато величавый,
Где и теперь во мгле ночной
Далече звонкою скалой
Повторены пловца октавы. (т. 3, с. 243)

Сюда порою приплывает
Отважный северный рыбак,
Здесь рыбарь невод расстилает
И свой разводит он очаг.
Заносит утлый мой челнок... (т. 3, с. 244)

Как уже было сказано, Торкватовы октавы в семантике образа Италии — знак хранимого в веках поэтического слова, вышедшего за пределы авторской принадлежности, но передающего все новым поколениям имя своего творца. Этот образ присутствует и в первой главе «Евгения Онегина», и в отрывке «Кто знает край...», и в переводе из А. Шенье «Близ мест, где царствует Венеция златая...», о котором речь пойдет ниже.

Характерно, что присутствие человека (пловца, поющего баркаролу на стихи Тассо) в «итальянской» части стихотворения «Когда порой вспоминаешь...» обнаруживается только в звуке, причем отраженном, — в эхе песни. Пловец невидим в ночной мгле, а его октавы подхвачены и разнесены самой природой — «звонкою скалой» и как бы становятся ее собственным голосом. Природа Италии повсюду сливается с культурой. Так, «пожелтелый мрамор» прибрежных дворцов — не столько строения, противостоящие стихиям воды и земли, сколько их органическое продолжение и завершение.

Напротив, в «северной» части пушкинского стихотворения человек изображен во всей конкретности своего повседневного многотрудного и в чем-то опасного бытия: «отважный северный рыбак» сушит свой мокрый невод и разводит огонь на холодном диком берегу. Таким образом, если в «итальянской» части отрывка о присутствии человека свидетельствуют лишь голос, песня, то в «русской» представлен человек в действии, однако он безмолвен.

¹⁸ Иначе интерпретирует соотнесенность этих фрагментов в стилизовом и семантическом аспекте пушкинского произведения Ю. М. Лотман в своей работе «Роман в стихах Пушкина „Евгений Онегин“» (см.: Лотман Ю. М. Пушкин).

В концовке стихотворения «Когда порой воспоминанье...» человек появляется в ином качестве: «Сюда погода волновая / Заносит утлый мой челнок...». Этими строками текст обрывается. С их появлением происходит некая метаморфоза, привносящая в лирический фрагмент одно из характернейших проявлений онегинской структуры. Авторское «я» выступает здесь и как творящий субъект («Стремлюсь привычною мечтою...»), и как один из объектов художественного изображения («Сюда погода волновая / Заносит утлый мой челнок...»). Гибкая структура пространного романа в стихах, где постоянно осуществляются перемещение литературных явлений в условную реальность произведения и включение художественной реальности в безусловную жизнь пушкинской эпохи, до некоторой степени растворяет и маскирует переход авторского «я» из одного состояния в другое. В коротком же лирическом стихотворении этот переход явен и семантически значим уже потому, что оно создано в год завершения «Евгения Онегина». Присутствие этого явления в отрывке в какой-то мере бросает ответ на роль лирики в генезисе пушкинского романа в стихах.¹⁹

«Онегинская» жанровая линия срачивается в двух последних стихах анализируемого отрывка с иной, тематической, восходящей к переводу из А. Шенье «Близ мест, где царствует Венеция златая...» (1827),²⁰ где чрезвычайно существенной оказывается соотносительность образов двух пловцов и двух песен: одна из них представлена Тассовой баркаролой, другая — творчеством лирического «я».

В названной миниатюре Италия предстает страной вечного искусства, благодатной для поэзии, ведь именно с этим краем связано представление о непосредственной стихийной свободе как основе и условии творчества.

В переводе из А. Шенье определяющей оказывается параллель между безымянным гондольером и лирическим «я»: гребец, поющий «для забавы», услаждает свой «путь над бездной волн», не задумываясь о том, что его песня — часть поэмы Тассо. Искусство слилось с действительностью, растворилось в ней, стало неосознаваемой частью самой жизни. Утрачивая связь с автором, текст поэмы получает дополнительную объективированность и автономность и закрепляется для вечной жизни. Тассо смертен, а творчество его живет в поколениях. Воспеваемые гондольером Ринальдо и Эрминия, не теряя связи с «Освобожденным Иерусалимом», перемещаются в иной контекст — в сферу народного сознания, где царствует анонимность, свойственная фольклору.

Поющий гондольер выполняет в пушкинских стихах двойную функцию. Он — фигура, достаточно условная и литературная, оживляющая столь же условный и литературный «венецианский» пейзаж и сливающаяся с ним. С другой стороны, любящий «песнь свою», но поющий бездумно («для забавы, / Без дальних умыслов») гондольер контрастно сопоставлен с лирическим «я».

В последней трети своего произведения Пушкин делает изысканно плавный переход от внешнего (объективного) плана к плану субъективному, внутреннему. Одинок безымянный гондольер, скользящий над бездной волн, одинок поэт на море жизненном. Но безмятежность гондольера вос-

¹⁹ О соотношении отрывка «Когда порой воспоминанье...» и «Евгения Онегина» см.: Клейман Н. И. О тексте пушкинского наброска «Когда порой воспоминанье...» // Болдинские чтения. Горький, 1977. С. 62—79.

²⁰ Эта миниатюра — перевод ЛIII буколики А. Шенье. О теме «Пушкин и Шенье» см.: Сан-домирская В. Б. Переводы и переложения Пушкина из А. Шенье // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 90—106; Гречаная Е. П. Пушкин и Шенье (Две заметки к теме) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. Вып. 22. С. 98—108; Меднис Н. Е. Эхо Пушкина в русской литературе // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск, 2000. С. 271—285.

принимается как стабильное, едва ли не вечное состояние, на долю же лирического субъекта выпало немало тяжелых испытаний.

Между восемью стихами, посвященными описанию гондольера, и четырьмя строками, которые рисуют состояние лирического «я», проведена отчетливая параллель на уровне микрообразов, но чем ощутимее симметрия сквозных элементов, тем полнее их внутренняя контрастность. Смысловое разногласие, воплощенное в форме нарочито сходного, чрезвычайно важная особенность пушкинского стихотворения. И в первых восьми стихах, и в заканчивающих произведение четырех варьируются одни и те же образы-представления: море, небольшое судно, темнота, одиночество, песня. Однако внешнее тождество лишь ярче оттеняет антиномичность этих элементов, обращающих параллель гондольер / «я» в контраст.

В начальных стихах море вполне конкретно: это взморье, «близ мест, где царствует Венеция». В концовке речь идет о жизненном море, о не управляемых волею отдельного человека обстоятельствах. В первом случае — реальный объект, во втором — метафора, почти аллегория.

В картине венецианской ночи царит едва ли не идиллическая атмосфера умиротворенности, неги, покоя. Если в этих восьми строках и есть слова, несущие негативную эмоцию или ее возможность, то они растворены в общем умиротворенном контексте. Есть слово «страх», есть романтическая «бездна волн», но страха как душевного состояния ночной певец не знает, а «бездна волн» сглажена безветрием ясной ночи. Характерно, что образ бездны как чего-то стихийного и опасного вынесен в самый конец пограничного восьмого стиха: дремлющая бездна таит в себе возможность бури. Поэтому пушкинский образ так естествен, так необходим при переходе к финалу стихотворения, в центре которого одинокий парус «на море жизненном», где бури преследуют лирического субъекта. В венецианском же пейзаже даже сама ночь воспринимается не как темнота, а как золотистое свечение:

Близ мест, где царствует Венеция златая,
Один ночной певец, гондолой управляя,
При свете Веспера²¹ по взморью плывет. (т. 3, с. 66)

В этих стихах существительное «свет» несет большую нагрузку, нежели прилагательное «ночной». Поэзия ставит иные акценты, чем оптика. Не точка звезды, горящей во тьме, а свет вечерней Венеры, перекликаясь со словом «златая», определяет в восприятии читателя преобладание света над тьмой. Разумеется, в эпитете «златая» нет ни цвета, ни света. Златая Венеция здесь — пышная, царственная, богатая. Однако благодаря закону тесноты стихового ряда свет Веспера актуализирует цветосветовые ассоциации, заложенные в слове «златая».

В концовке стихотворения ночь не названа, но здесь присутствует ее существенный негативный атрибут — мгла. В отличие от слова «ночь», несущего в себе не только представление о темноте, но и оттенок временности (ночь всегда ощущается как пара к понятию «день», который непременно сменяет ее), мгла не имеет ограниченной протяженности. В соседстве с бурями, преследующими лирического субъекта пушкинского произведения, она усиливает ощущение тягостной беспросветности.

Гондольер властвует над своей лодкой, ведя ее по взморью. Судно послушно его руке: «ночной гребец, гондолой управляя... по взморью плывет». Жизненное море жестоко преследует одинокий парус. Человек становится игральным стихии. Одиночество гондольера созерцательно, даже не

²¹ Здесь и далее в пушкинских стихотворениях курсив везде мой. — Е. Т.

элегично, так как «поет он для забавы». Одиночество лирического «я» далеко от созерцательной безмятежности, в нем могли бы прозвучать ноты трагизма, если бы не заключительный гармонизирующий аккорд:

Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю. (т. 3, с. 66)

В то время как песня гондольера естественна и почти произвольна: «...поет он для забавы / Без дальних умыслов», «тайные стихи» — результат противоположного состояния души, плод раздумий. Творчество — процесс, противостоящий разгулу бурь в житейском море. Оно вносит в стихию мглы и жестокости момент просветления и гармонии: «утешно я пою». Сам акт творчества принимает оттенок противостояния мгле и буре. Творец оказывается игрушкой в руках величественных сил (характерен контраст огромности жизненного моря и затерянности одинокого паруса). Можно предположить, что на лермонтовский «Парус» оказали влияние и буколика Шенье, и ее перевод, сделанный Пушкиным. У обоих поэтов парус символизирует одиночество, но в центре миниатюры Лермонтова — тоска в отсутствие бури, у Пушкина — умиротворение среди бурь.

Черновики пушкинского перевода ЛIII буколики А. Шенье «Près des bords où Venise est reine de la mer...»²² демонстрируют одну характерную особенность в работе поэта над русским текстом. Первые восемь строк Пушкин «ищет», пробуя варианты, уточняя средства, способные передать все многообразие смысловых оттенков стихотворения Шенье. Он неоднократно возвращается к тем же стихам, шлифуя отдельные образы и выражения. Но финальный катрен не имеет вариантов. Последние четыре строки получились сразу, будто были продуманы заранее, до всего остального стихотворения. Именно они наиболее далеки от соответствующих строк в буколике французского поэта.

Приведу параллельно французский оригинал с подстрочником и текст пушкинского стихотворения:

А. Шенье

А. С. Пушкин

...Comme lui je me plais à chanter.
Как ему, мне доставляет удовольствие петь.

На море жизненном, где бури
так жестоко

Les rustiques chansons que j'aime à répéter.
Простые (дикие, безыскусные) песни,
которые я люблю повторять,

Преследуют во мгле мой
парус одинокой,

Adoucissent pour moi la route de la vie
Услаждают мне жизненный путь,

Как он, без отзыва утешно я пою

Route amère et souvent de naufrages suivie.
Путь горький и часто сопровождаемый
грозами.

И тайные стихи обдумывать люблю.

Первое, что бросается в глаза при их сопоставлении, это изменение композиции: у Шенье грозы, сопровождающие жизненный путь лирического субъекта, вынесены в последний стих, у Пушкина бури, преследующие лирического героя, открывают катрен. Это различие весьма существенно. Мрачная нота появляется у французского поэта в середине произведения, в котором на протяжении одиннадцати стихов властвовала ничем не нарушаемая гармония. Двена-

²² Poésies de Andre Chénier. Paris, MDCCCLXXXVIII. P. 120.

дцатый стих составляет резкий эмоциональный контраст остальному тексту, но вместе с тем его горечь приглушена и характером предшествующей светлой картины, и самой семантикой последней строки: на «пути, часто сопровождаемом грозами», есть место и солнцу, и безмятежности. В семи заключительных стихах *Буколики Шенье* появляются светловолосые Алексис и Дафна, и их дуэт вновь возвращает нас к теме беззаботного пения, а в открытой концовке стихотворения акцентируется идилическая тональность.

Пушкин ограничился переводом двенадцати начальных стихов, что позволило ему усилить драматическое звучание миниатюры «Близ мест, где царствует Венеция златая...». Финалом его стихотворения стал образ ненастья, гораздо более грозный и всеобъемлющий и в силу большей остроты контраста (безмятежное взморье венецианской ночью и бури, которые «так жестоко преследуют во мгле мой парус одинокой»), и потому, что контраст возникает внезапно, тогда как у Шенье образ гроз подготовлен предшествующей строкой, где говорится о «жизненном пути» («route de la vie»). Жизненный путь неизменно вызывает представление о невзгодах как необходимой и неизбежной его части. Пушкинские бури *преследуют* одинокого пловца, парус становится их игрушкой. Напор стихий здесь более целенаправлен, чем у Шенье. В его *Буколике* грозы лишь *сопровождают* героя, сопутствуют ему. Картина, созданная французским поэтом, более благостна, более элегична, чем яркий романтический образ Пушкина: одинокий парус, вынужденный противостоять тройному натиску бури, мглы и грозной морской пучины.

У Шенье нет противостояния, есть лишь приятие жизненных невзгод как неизбежности. Песни, которые поет его герой, «услаждают жизненный путь», горький, но не связанный с борьбой. Иначе у Пушкина, где властвует образ морской стихии, а лирический субъект противопоставит ей один на один. Здесь песня не только утешение, услада, но и акт борьбы человека, выражение его духа, не сломленного преследованиями превосходящих сил.

Стоит обратить внимание на то, как Шенье и Пушкин характеризуют песни, которые слагают персонажи их стихотворений. Французский поэт выбирает в качестве эпитета слово «rustique» — простой, необработанный, естественный, дикий, безыскусный. Такая песня мало чем отличается от рулад гондольера, который поет «san diser, san glorie, san projets, san craindre l'avenir...» («без желаний, без славы, без планов, не страшась будущего...»), иными словами — естественно, без особых намерений, просто поет, потому что поется. У Пушкина сходство между гондольером и «я» иного порядка: их песня одинока, ей нет отзыва. Но гондольер поет всем известные стихи великого Тассо, а у одинокого пловца «на море жизненном» — иные песни: это тайные стихи, обдумываемые среди мглы и грозящего гибелью моря. Тайные стихи — нечто прямо противоположное пению для забавы, и эпитет «rustique» к ним вряд ли приложим.

Концовка пушкинского перевода не столько следует за оригиналом, сколько отстоит от него и даже противопоставит ему. Зато она корреспондирует с лирикой, которой Пушкин откликнулся на поражение декабрьского восстания. Полнее всего соответствия прослеживаются в финалах перевода из Шенье и «Ариона»:

На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокой,
Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.
(т. 3, с. 66)

Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою... (т. 3, с. 58)

Между двумя стихотворениями, созданными в 1827 году, возникает своеобразный диалог. В «Арионе» важна острая смена ситуации: прежде — теперь. Исходное: «Нас было много на челне», конечное: «лишь я». Вихрь уничтожает всех, кроме певца, который продолжает петь те же гимны, что «беспечной веры полн / Пловцам я пел». В концовке перевода из Шенье отсутствует подобная динамика перемены ситуации.

В «Арионе» лирический герой («я») вместе со всеми оказывается во власти шумного вихря и лишь затем остается в одиночестве, храня верность своим спутникам и своей вере. А в стихотворении «Близ мест, где царствует Венеция златая...» одиночество в жизненном море — исходное состояние лирического субъекта. Конечная ситуация «Ариона» как бы переходит в финальное четверостишие «итальянского» стихотворения 1827 года, позволяя домысливать иной перенос: «тайные стихи», которые любит обдумывать одинокий пловец, познавший преследования бурь на «море жизненном», неожиданно начинают сближаться с «гимнами прежними», которые поет переживший гибель друзей-соратников Арион.

Поэзия — источник утешения, источник сил для себя и других. Эта мысль проглядывает в пушкинском переложении буколики Шенье: «Как он, без отзыва *утешно* я пою» (ср. в стихотворении «Пушину»: «Молю святое провиденье: / Да голос мой душе твоей / Дарует то же *утешенье*»). Иной поворот той же мысли находим в послании в Сибирь:

*Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,
Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас.* (т. 3, с. 49)

Любовь, дружба и голос поэзии — свободный по своей сути, а не только потому, что приходит на каторгу с воли, — призваны поддержать узников, да и вся строфа, как и предыдущая, заключает в себе не столько призыв, сколько утешение, облеченное в форму близкого к императиву убеждения.

И все-таки ситуация в концовке перевода из Шенье иная, нежели в посланиях, обращенных к декабристам. Там в основе поэтического движения лежала мысль: я свободный — ты (вы) в заточении. В «Арионе» несколько иной вариант: они — погибшие, я — живой, что, несомненно, еще более драматично. В посланиях Пушину и в Сибирь поэт ощущает связь со своими адресатами. Его голос обращен к живым и должен быть услышан ими; более того, этот голос действителен: узнав его, друзья обретут утешение, бодрость и надежду. Акцент в этих произведениях сделан на связующей, коммуникативной функции.

В «Арионе» коммуникативная функция снята конечной ситуацией. Герой теряет спутников-единомышленников, песня *для них* становится песней *о них* в опустевшем мире. В стихотворении «Близ мест, где царствует Венеция златая...» коммуникативная функция отсутствует, лирическое «я» в нем изначально одиноко. Герою нет и не может быть отзыва. Он сам — своя аудитория. Но пока сам творческий акт (песня, «тайные стихи», замыслы) снимает в пушкинском стихотворении трагизм одиночества. Семантическое ударение в переводе из Шенье стоит не столько на фразе «без отзыва... пою», сколько на «утешно я пою». Этому способствует и умиротворенность первых восьми стихов, и рифмующееся с «пою» слово «люблю» в последнем стихе. Однако здесь, пусть пока на втором плане, уже возникает тема одиночества певца «на море жизненном», чреватая у Пушкина трагическим поворотом: в стихотворении «Эхо» (1831) творец остается без контакта с аудиторией.

Между стихами, написанными в 1827—1828 годах («Близ мест, где царствует Венеция златая...», «Кто знает край...»), и отрывком, озаглавленным «Из Пиндемонти» (1836), на первый взгляд, весьма немного общего. «Из Пиндемонти» — последнее пушкинское лирическое стихотворение, в котором звучит мотив Италии, столь активно разрабатывавшийся поэтом во второй половине 1820-х годов. В нем, по существу, снята параллель Италия / Россия, столь значимая в пушкинской интерпретации этой темы, нет здесь и характерного противопоставления собственного «я» итальянскому певцу, жителю свободного и благословенного юга. Итальянский колорит, нарочито традиционный, рождающий массу отсылок и к собственному творчеству, и к лирике поэтов пушкинской поры (достаточно вспомнить популярную «Венецианскую ночь» И. Козлова), и к образу Италии в созданиях Байрона, Гете и Шенье, играет, как мы видели, существенную роль в более ранних произведениях. Беспечный гондольер, услаждающий свой «путь над бездной волн» октавами Тассо, излюбленный образ многих итальянских стихов, у Пушкина получает новое осмысление, благодаря контрастной параллели с образом лирического «я».

В отрывке «Из Пиндемонти» итальянский колорит намеренно приглушен, но автор не позволяет ему совсем исчезнуть. Пушкин как бы очерчивает место, где этот колорит мог бы появиться и заявить о себе. Некоторые устойчивые мотивы, например восприятие Италии как страны гармонического слияния природы и искусства, входят в концовку отрывка, в которой изображаются мечты лирического героя:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
 Дивясь божественным природы красотам
 И пред созданьями искусств и вдохновенья
 Трепеща радостно в восторгах умиленья. (т. 3, с. 420)

Сам же пафос упоения свободой и красотой перекликается с состоянием героини из стихотворения «Кто знает край...». Но в отрывке 1836 года и Италия как место действия оказывается условной, и пафос, с которым о ней говорится, обладает иной тональностью, чем в более раннем стихотворении.

Впечатление, что речь в процитированном выше четверостишии идет именно об Италии, складывается благодаря присутствию весьма обобщенных, сведенных к инвариантным формулам культурного и природного кодов (создания искусств и вдохновенья, божественные красоты природы). Однако если в стихах рубежа 1820—1830-х годов присутствие этих кодов отмечалось какой-либо конкретной реалией (синева неба, октавы Тассо), то в отрывке «Из Пиндемонти» нет ни одного имени, ни одной приметы пейзажа, ни одного географического названия, которые вместе или порознь входили бы в словарь итальянской темы у Пушкина. Впечатление, что страна божественных красот природы и искусства — именно Италия, косвенно поддержано именем итальянского поэта, вынесенным в подзаголовок, который стал фактическим названием стихотворения. Стихотворение «Недорого ценю я многие права...» («Из Пиндемонти») абсолютно оригинально, хотя в творчестве Пушкина немало переводов и переложений, обозначенных именем автора в сочетании с предлогом «из»: «Из Barry Cornwall», «Из Ксенофана Колофосского», «Из Афенея», «Из Шенье» и др. Во всех этих случаях акцентируется, с одной стороны, главенство иноязычного первоисточника русского текста, а с другой, фрагментарность, «избирательный» характер подобного произведения, репрезентирующего волю поэта, который выступает в роли переводчика или переложителя. Пушкину, видимо, нужно было за-

конспирировать собственное авторство переадресацией иноязычному стихотворцу: первоначально стихотворение называлось «Из Мюссе», но затем автор предпочел приписать свой текст итальянскому поэту-современнику, быть может, ощущая семантическую связь этой миниатюры с комплексом тем, которые характерны в пушкинской лирике именно для Италии, а не для Франции или Испании. Так возникла недвусмысленная в своей условности маска-отсылка: итальянское имя в сознании читателей воспринимается не только как знак чужого творчества, но и как актуализация, пусть ослабленная, представлений об Италии в самом тексте.

В отрывке «Кто знает край...» Пушкин рисует приподнято-восторженное состояние своей героини «в краю высоких вдохновений» как непреложную данность. В стихотворении 1836 года герой способен лишь мечтать о «восторгах умиления» при созерцании природы и искусства, мечтать так же страстно и, видимо, так же бесплодно, как и о праве

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому

Служить и угождать; для власти, для ливрей

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи. (т. 3, с. 420)

Стихотворение «Из Пиндемонти» занимает особое место в той сфере пушкинского творчества, которая стала предметом данной статьи и которую можно условно назвать «мотив» или «образ» Италии. Из всех рассмотренных выше произведений только здесь мотив Италии оказывается непосредственно связанным с раздумьями и прямыми суждениями о свободе, хотя, как это показано выше, он довольно устойчиво соотносится с образом воли, свободы. Но если в лирике рубежа 1820—1830-х годов этот образ входил в стихи исподволь (то в косвенном сопоставлении «края изгнания» и обетованной южной земли, то в детали пейзажа — лавры и кипарисы, которые «на воле» гордо разрослись), в миниатюре 1836 года тема свободы решена с публицистической настойчивостью и прямоотой, и этот новый подход меняет знаки в, казалось бы, устойчивой структуре: Россия — образ неволи, Италия — предел желанный, символ ничем не скованной свободы проявлений человеческого духа.

Россия, как, впрочем, и Италия, не упоминается в стихотворении прямо. Но как образ Италии входит в смысловой контекст благодаря специальному коду, так и Россия обнаруживает свое присутствие в тексте неожиданным обилием «русизмов» — просторечий, придающих шестому—восьмому стихам особый оттенок мрачно-саркастической усмешки:

И мало горя мне, свободно ли печать

Морочит олухов иль чуткая цензура

В журнальных замыслах стесняет балагура. (т. 3, с. 420)

Но сами по себе просторечия ни о чем не говорят. Важнее, что в отрывке страна, мыслимая как отечество Пиндемонти, утратила все признаки свободы. Право на независимость, которое прямо названо счастьем, оттого так и желанно, что ему нет места в реальности. Права, кружащие не одну голову, для героя этого стихотворения — не более, чем пустословие: «Все это, видите ль, слова, слова, слова», — курсивом выделяет Пушкин и дает отсылку «Hamlet». ²³ Это сознание, не мирящееся с правами, которые превращены в

²³ Включение этой ссылки на трагедию Шекспира в произведение ставит не только такие проблемы, как соотношение текста и метатекста в лирике Пушкина или вопрос о цитате (чужом слове), но и заставляет задуматься о соотносительности сюжетов.

предмет пустых словопрений, жаждающее свободы как воплощенной личной независимости, уже знакомо по пушкинским стихам 1830-х годов, где свобода, равная независимости, выступает как первейшее условие полноценной жизни, не мыслимой Пушкиным вне творчества. В связи с этим достаточно напомнить такие шедевры, как «Поэту» (1830):

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды заветных дум,
Не требуя похвал за подвиг благородный. (т. 3, с. 223)

И «Пора, мой друг, пора...» (1834):

Давно завидная мечтается мне доля,
Давно, усталый раб, задумал я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег. (т. 3, с. 330)

И в интимном монологическом признании («Пора, мой друг, пора...»), и в страстной, едкой реплике невоплощенного, но мыслимого диалога, каким, по существу, является текст «Из Пиндемонти», свобода, независимость, воля желанны и недостижимы. Противопоставление России и Италии оказывается иллюзорным, как и в отрывке «Кто знает край...». Но в произведении 1828 года антиномия была снята мощным положительным влиянием красоты, рожденной слитностью жизни и искусства, тогда как в стихотворении «Из Пиндемонти» центральной становится мысль о торжестве несвободы в мире, где поэт задыхается и от ига неволи, и от яростного желания освободиться от этого гнета, глотнуть желанного воздуха счастья, которого нет без независимости, которое несовместимо с необходимостью гнуть помыслы, совесть и шею «для власти, для ливреи».

Образ неволи, не названной прямо, но господствующей в отрывке 1836 года, возвращает читателя к стихам 1824 года, написанным Пушкиным в начале Михайловской ссылки:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где благо — там уже на страже
Иль просвещение, иль тиран. (т. 2, с. 333)

Так через время, через многообразие поэтических мотивов ведет Пушкин лирический диалог с самим собой. Обращаясь к одной и той же теме, он включает ее во все новые и новые контексты, и, обогащенные смыслами и оттенками, они открывают порою неожиданные значения. Сцепления происходят на разных уровнях. То тематическая переключка по сходству или, напротив, по контрасту, то близость композиционных ходов, сопрягающая вещи отнюдь не близкие, то общность микрообразов в стихах, как будто ничем иным не связанных, создают мощное центростремительное движение в пушкинской лирике. Эта тенденция настолько ощутима, что не будет большой натяжкой сказать, что вся лирическая поэзия Пушкина второй половины 1820—1830-х годов может рассматриваться как своего рода единый большой текст, одну из сюжетно-тематических линий которого представляет мотив Италии.

ISSN 0131-6095

Русская литература

12

2004

Санкт-Петербург
«НАУКА»

